

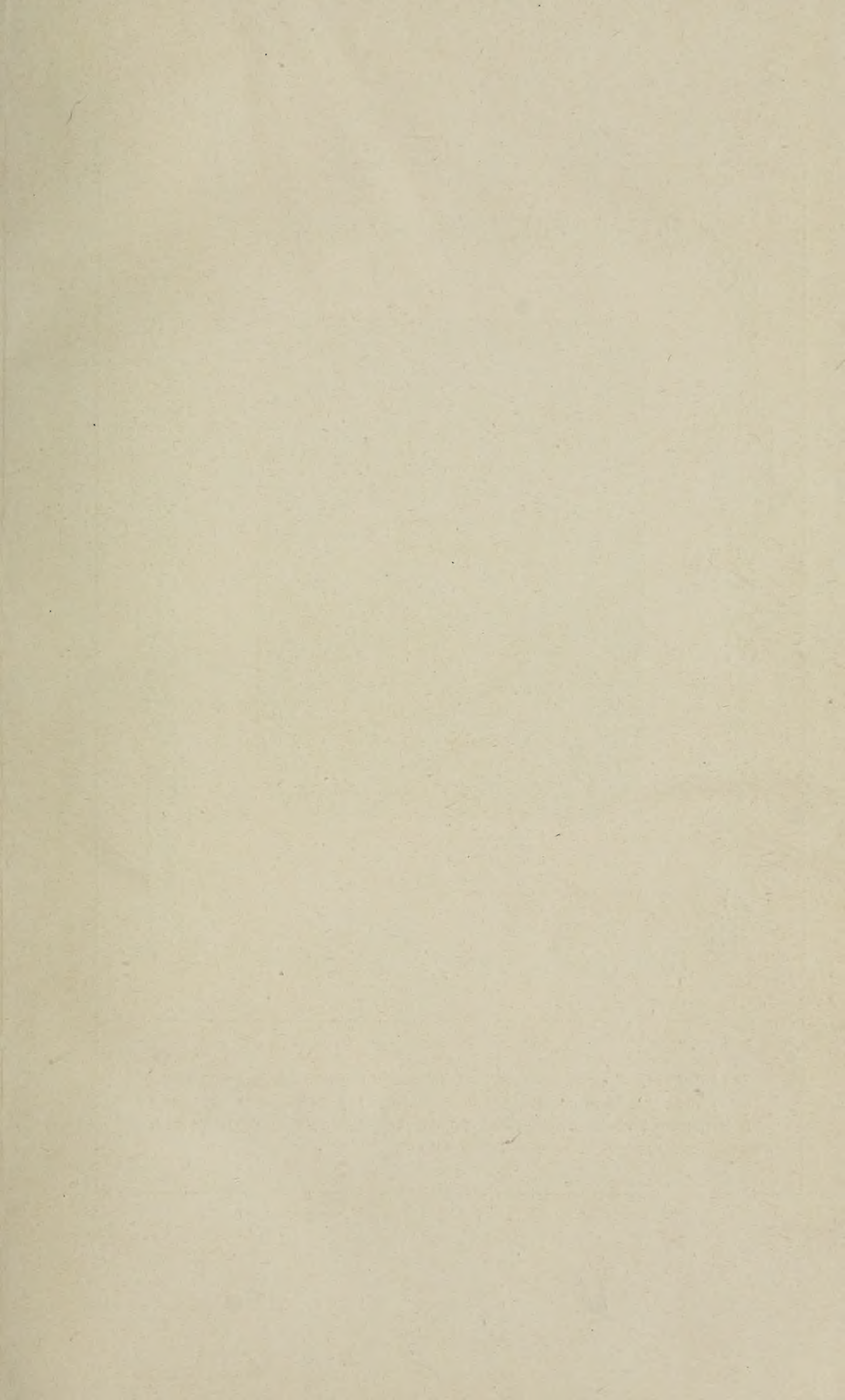
B. Scharlitt

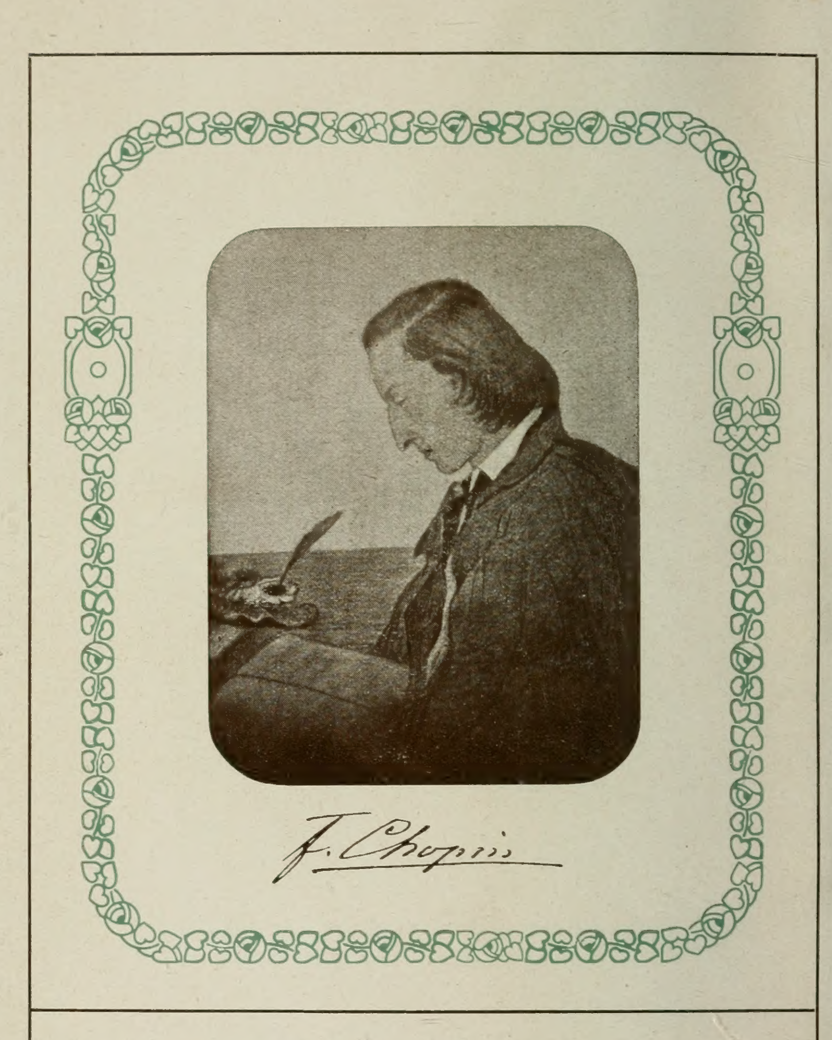
Friedrich Chopin











Das Bild ist nach einem im Besitz von Breitkopf & Härtel befindlichen Daguerreotyp aus der Lebenszeit des Meisters hergestellt. Es stammt aus dem Besitz von Fräulein Mary J. Lyszczyńska, bei deren Eltern Chopin in Edinburgh im Jahre 1848 zu Gast geweilt hatte.
(Siehe Seite 97)

Chopin

Von

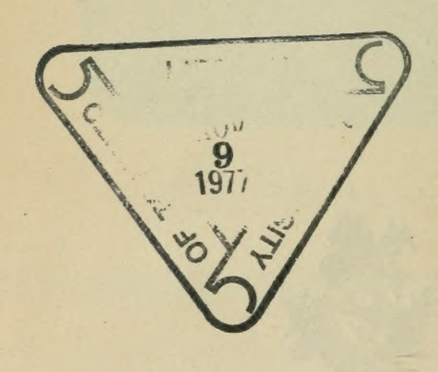
Bernard Scharlitt

Mit 22 Abbildungen



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel / Leipzig

1919



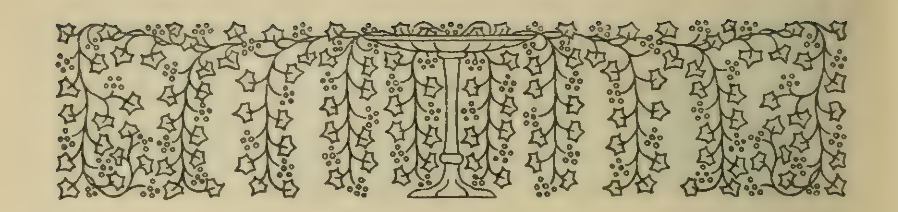
Meiner Tochter

Milunia Stasia



Inhalt.





Verzeichnis der Abbildungen.

Seite





Einleitung.

„Ich selbst bin immer noch Pole genug, um gegen Chopin den Rest der Musik hinzugeben.“ In dieser ihm eigenen lapidaren Weise hat Friedrich Nietzsche im „Ecce homo“ seiner großen Verehrung für den polnischen Meister Ausdruck verliehen. Mag nun auch der Dichter-philosoph zu einer allzu radikalen Formel sich haben hinreißen lassen, sie zeichnet gleichwohl sein tiefes musikalisches Verständnis. Denn, daß er einen solchen Superlativ über Chopin zu einer Zeit gewagt hat, da die Rolle dieses Tondichters in der Entwicklungsgeschichte der Musik noch nicht erkannt worden war, beweist, wie richtig er ihn einzuschätzen wußte. Nietzsche ist indes noch weiter gegangen. Er hat als Erster den Mut gefunden, Chopin — dem Bayreuther Meister gegenüberzustellen. Nach der Loslösung von Wagner war er zu Chopin, seiner musikalischen „ersten Liebe“, zurückgekehrt. Und er ging, im Verein mit dem treuesten seiner Freunde, dem Musiker Peter Gast, allen Ernstes daran, den Schöpfer der Masurken und der Etüden als „Gegenpapst“ Richard Wagners „aus-zurufen“. Er sah in Chopin den Vertreter der „wahren“, der absoluten Musik, den „Gegensatz“ zu dem Verkünder des „Gesamtkunstwertes der Zukunft“, das ihm für sie als die „große Gefahr“ erschien. Dieser wollte er eben durch die Erhebung des polnischen Meisters zum Musikoberhaupt der Neuzeit begegnen. Was nun dem ehemaligen glühendsten Wagner-apostel vorgeschwebt, sollte mit der Zeit, wenn auch nicht ganz in seinem Sinne, zur Verwirklichung gelangen. In unseren Tagen wurde Chopins wahre Bedeutung endlich erkannt, und ihm, zwar nicht die Würde eines „Gegenpapstes“ Wagners, wohl aber die eines Stammvaters der neuzeit-lichen Musik zuerkannt. Und hierbei hat, was Nietzsche sich wohl am wenig-sten hätte träumen lassen, niemand anderer, als eben Richard Wagner die Hauptrolle gespielt. Allerdings nicht in Person, vielmehr nur durch sein Werk. Als dieses sich nach und nach die musikalische Welt erobert hatte

und immer gründlicher erforscht worden war, traten auch die Fäden zutage, die von der Musik Wagners zu der Chopins führen. Es zeigte sich, daß die beiden Meister, in denen Nietzsche „Extreme" erkannt zu haben wähnte, in Wahrheit einen erstaunlich hohen Grad von Verwandtschaft besitzen.

Daß aber die letztere dem so außerordentlich musikalischen Philosophen entgangen war, erklärt sich aus seiner maßlosen Verbitterung gegen den einstigen Abgott. Nietzsche wollte an dessen Stelle um jeden Preis einen neuen gesetzt wissen, obschon sein eigener musikalischer Entwicklungsgang ihn darüber hätte belehren können, daß Chopin und Wagner zueinander gehören. Hatte er doch selber den Weg zu Wagner durch Chopin gefunden. Der polnische Meister war der Musikgott seiner Jugendjahre gewesen. „Wagnerianer" wurde Nietzsche, nach seinen eigenen Worten, erst „von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des Tristan gab". „Tristan und Isolde" ist aber, wie wir heute wissen, eben dasjenige Werk Wagners, worin seine Verwandtschaft mit Chopin in einer Weise sich offenbart, daß mit Recht gesagt werden darf, diese Musik sei ohne die des Sängers der Nokturnen schlechthin undenkbar. Was Nietzsche also, wenn auch unbewußt, zu Wagner geführt hat, war, wie wir sehen, dessen Verwandtschaft mit Chopin.

Die musikalische Welt unserer Tage hat, wenn so gesagt werden darf, den umgekehrten Weg genommen. Erst nachdem ihr die Verwandtschaft des Tristanschöpfers mit Chopin aufgegangen war, ist sie dem polnischen Meister völlig gerecht worden. In dem „Salonkomponisten", als der ihr Chopin bis dahin gegolten hatte, erkannte sie mit wachsendem Staunen den gewaltigen „Neutöner", der, lange vor Wagner, jene „neuen Töne" gefunden, die das Kriterium der neuzeitlichen Musik ausmachen. Und sie sah sich darum genötigt, die bis dahin mit dem Namen des Bayreuther Meisters allein verbunden gebliebene, große Wende in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst, auch an den des Schöpfers der Masurken und der Etüden zu knüpfen. Dadurch ward indes der Größe Wagners keineswegs Abbruch getan. Die Tatsache, daß Chopin bereits vor ihm in der Klaviermusik jene folgenschwere Umwertung aller tonsprachlichen Werte vollzogen, die Wagner nachher in der Instrumentalmusik vornahm, war nichts weniger als geeignet, dessen Siegfriedtat zu schmälern. Im Gegenteil. Es bleibt nach wie

vor das unsterbliche Verdienst Wagners, die der Kunst der Töne durch Chopin zugeführten neuen Elemente erst zu jener Höchstentwicklung gebracht zu haben, mit der die neuzeitliche Instrumentalmusik ihren Anfang nahm.

Nietzsche behält jedoch darin recht, daß er Chopin als „absoluten Musiker" über Wagner stellt. An Erfindungsreichtum ist der polnische Meister entschieden der Größere. Ja, er bedeutet nach dieser Hinsicht, im Sinne des Philosophen, „ein aus sich rollendes Rad", weil er als Erster in Regionen des Reiches der Töne eindringt, die vor ihm niemand betreten hat. Wagner erschließt sie sich wohl in weit höherem Maße, jedoch nur indem er Chopins Spuren folgt. Freilich verwechselt er diese mit denen seines Freundes Liszt, von dessen „Neuart" er wähnt, daß sie ihm ureigen sei, während sie in Wahrheit auf Chopin sich gründet. Wenn Wagner in seinen Briefen von dem großen Einfluß Liszts auf sein eigenes Schaffen spricht, so hat er nur insofern recht, als tatsächlich die neue Tonwelt Chopins sich ihm erst in ihrem Niederschlag bei Liszt offenbart. Ihm selber stand eben das Werk Chopins zeitlebens so fern, daß er die es zeichnenden, neuen tonsprachlichen Errungenschaften sozusagen aus „zweiter Hand" empfangen mußte. Allein, auch Liszt war, ungeachtet dessen, daß er, wie kein zweiter zeitgenössischer Musiker, die Eigenart Chopins erfaßt und sich von ihr hatte befruchten lassen, über dessen Rolle in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst sich nicht klar geworden. Dies gelang erst der deutschen Chopinforschung unserer Tage, (Breithaupt, Ehlert, Finck, Gehrmann, Leichtentritt, Mecklenburg, Weißmann u. a.) als sie, unbekümmert um das Gezeter der sogenannten „Wagnerianer", mit echt-deutscher Gründlichkeit und Objektivität den Zusammenhängen Chopins mit der neudeutschen Musik nachzuspüren begann. In der Folge zwang sie denn auch die musikalische Welt, hinsichtlich des Schöpfers der Masurken und Etüden völlig umzulernen. In welchem Maß ihr dies gelungen war, das zeigte sich am eindringlichsten in den, anläßlich der Säkularfeier des Geburtstages Chopins, im Jahre 1910 erschienenen Publikationen, aus deren ungeheurer Anzahl allein schon der große Umschwung sprach, der in der Wertung dieses Tondichters sich vollzogen hatte. Sie stimmten nahezu sämtlich darin überein, daß Chopin ein Platz neben den großen Tonheroen der Menschheit gebühre, nachdem er endlich als das erkannt

worden sei, was er war: als einer der gewaltigsten Umstürzler in der Welt der Töne.

Obwohl diese Erkenntnis der wahren Bedeutung Chopins sich in der musikalischen Fachwelt Deutschlands immer mehr Bahn gebrochen hat, wird unser Tondichter von der großen Masse der musikliebenden Deutschen noch immer nicht nach Gebühr geschätzt. Und dies erklärt sich vor allem daraus, daß, so großartig auch die deutsche Chopin-Literatur erblüht ist, sie sich doch nahezu ausschließlich an den engeren Fachkreis wendet. Ein für den gebildeten deutschen Musikliebhaber bestimmtes, dabei aber den Ergebnissen der Chopin-Forschung unserer Tage Rechnung tragendes Buch über den polnischen Meister hat bislang gefehlt. Ein solches zu schreiben, ist freilich nichts weniger als leicht. Denn wohl kein zweiter Tonschöpfer bietet der nicht rein-fachlichen Auslegung seines Werkes solche schier unüberwindliche Schwierigkeiten wie Chopin. Handelt es sich doch hauptsächlich um seine „neue Tonwelt", der ohne das „fachliche Rüstzeug" beizukommen, so gut wie ausgeschlossen ist.

Wenn ich nun, einem Wunsche des Verlages entsprechend, mit dem vorliegenden Buch den Versuch gewagt habe, jene Lücke in der deutschen Chopin-Literatur auszufüllen, so geschah es nur aus der Überzeugung heraus, den Ausweg gefunden zu haben, der eine dem gebildeten Musikliebhaber zugängliche Analyse der Musik Chopins ermöglicht. Diesen Ausweg hat der Dichter Chopin mir gewiesen, der zu dem musikliebenden Laien vor allem spricht. Indem ich auf das dichterische Element in der Musik Chopins das Hauptgewicht legte, fand ich die Möglichkeit, sie auch fachlich in einer dem Laien verständlichen Weise zu behandeln. Dies ließ sich allerdings nur bis zu einer bestimmten Grenze durchführen, jenseits der das Fachliche zu seinem Rechte gelangen mußte. Auch hier war ich jedoch bestrebt, mich nach Tunlichkeit gemeinverständlich auszudrücken. Als Pole habe ich vor allem dasjenige Element in der Musik Chopins berücksichtigt, das ihr die ganz besondere Eigenart verleiht: das nationale. Dieses konnte von der deutschen Chopin-Forschung naturgemäß nicht in dem erforderlichen Maße ergründet werden. Es mußte der polnischen vorbehalten bleiben, die auch zu großartigen Ergebnissen gelangt ist. (Kleczyński, Sikorski, Jabłczyński, Hösick, Karłowicz, Paderewski, Noskowski, Zeleński, Tarnowski, Niewiadomski, Poliński, Jachimecki, Chybiński u. a.). Auf die letzteren, zu denen ich selber

mein Scherflein beigesteuert habe, stützen sich vornehmlich meine Ausführungen. Bei der Abfassung des vorliegenden Buches ließ ich mich überhaupt von dem Gedanken leiten, die musikliebenden Deutschen den polnischen Meister auch als solchen verstehen zu lernen. Denn Chopin ist nicht nur einer der größten universellen, er ist vielmehr zugleich auch ein nationaler Tonschöpfer ohnegleichen. Seine Musik ist sogar in erster Reihe polnisch und erst in zweiter universell. Wer sie bloß von der letzteren Seite versteht, hat sie darum eigentlich nur zum Teil erfaßt. Das Einzigartige, Unvergleichliche an ihr ist eben, daß sie in einer geradezu ans Wunderbare grenzenden Weise das nationale mit dem universellen Element in sich vereinigt. Um sie ganz erfassen zu können, muß man sie daher von beiden Seiten aus verstehen lernen.

Wie im musikalischen Teil auf das dichterische und das nationale Element in Chopin, so ist im biographischen das Hauptgewicht auf das Seelenleben des Tondichters gelegt. Dies ergab sich schon aus dem Umstande, daß der Lebensgang unseres Meisters an äußerem Geschehen ebenso arm, wie er an innerem reich ist. Überdies decken sich aber Künstler und Mensch in Chopin so vollständig, daß die Kenntnis seines inneren Erlebens die Grundvoraussetzung für das Verständnis seines Werkes bildet, das in einem Maße wie bei keinem zweiten Tondichter das Spiegelbild der Seele seines Schöpfers ist. Chopins Wesen war nämlich so geartet, daß jeder Vorgang in seinem Innern sich in Musik umsetzte. Seine tonschöpferische Eigenart beruht vielleicht letzten Endes auf diesem ohne Beispiel dastehenden Phänomen. Unzweifelhaft aber ist Chopins Musik die allerpersönlichste, die je geschrieben wurde.

Nimmt auch im biographischen Teil das innere Erleben Chopins den breitesten Raum ein, so ist darum das äußere doch keineswegs vernachlässigt. Im Gegenteil. Es werden nicht nur zahlreiche, in den Chopin-Biographien enthaltene Irrtümer berichtigt, es wird auch viel, bislang unbekannt gebliebenes Material verwertet. So erfahren insbesondere die Jugendjahre Chopins, sein Aufenthalt in Wien, sein Verhältnis zu George Sand und sein Lebensabend eine völlig neue Darstellung. Das Anekdotische aus dem Lebensgange Chopins wird nur in dem Maße herangezogen, als es sein Charakterbild zu beleuchten geeignet ist, um dessen Zeichnung es mir im

biographischen Teil vornehmlich zu tun war. Auch Chopins Lebenskreise kamen für mich deshalb nur von diesem Gesichtspunkt in Betracht. Wie mir denn überhaupt als Richtschnur galt: die Aufmerksamkeit des Lesers so wenig als möglich von der Gestalt des Tondichters abzulenken, die darum auch für keinen Moment in den Hintergrund zurücktritt.

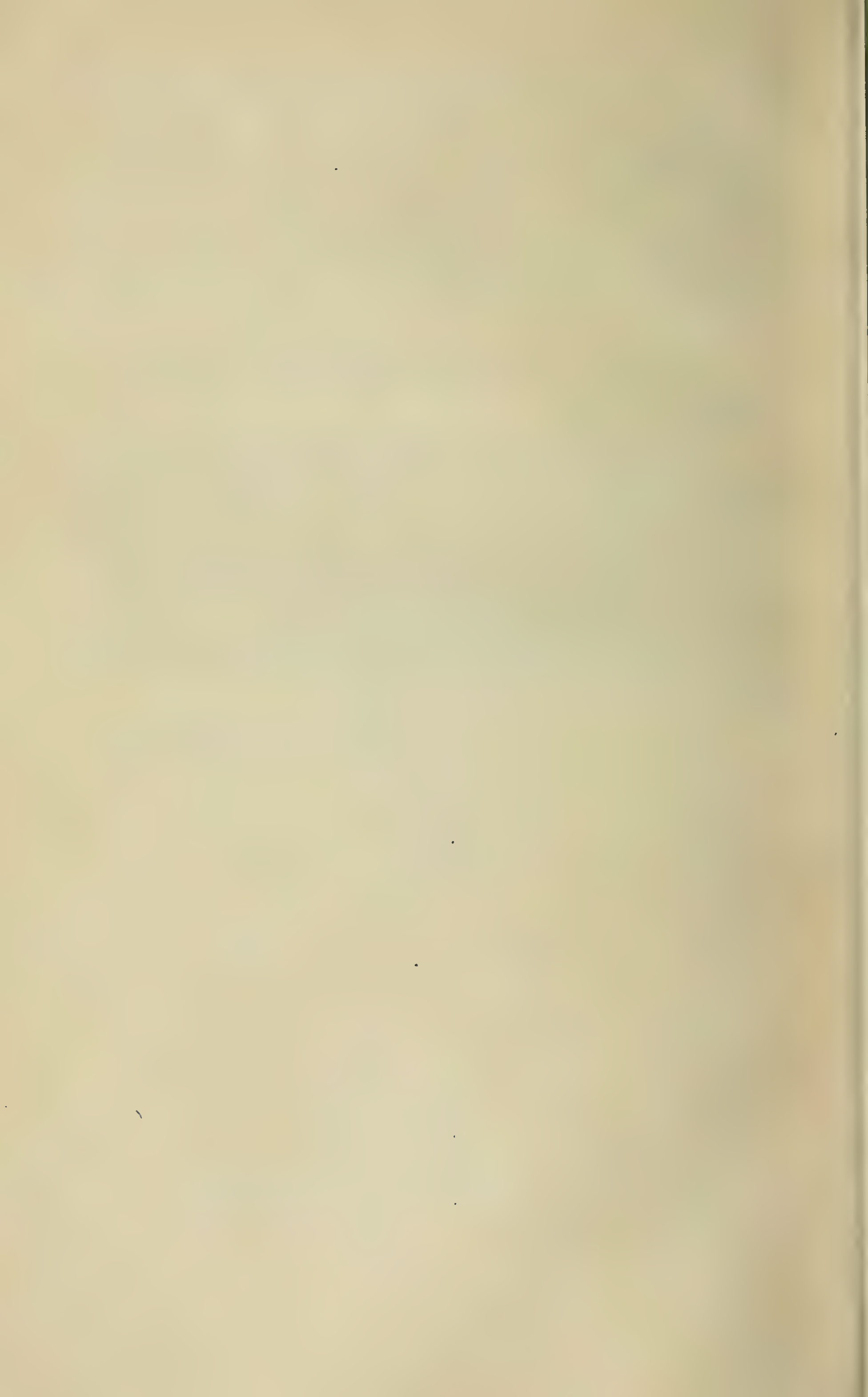
Wien, am 108. Geburtstage Chopins,
im vierten Jahre des Weltkrieges.

Bernard Scharlitt.



... Ja, dem Chopin muß man Genie zusprechen in der vollen Bedeutung des Wortes; er ist nicht bloß Virtuose, er ist auch Poet; er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen; er ist Ton-Dichter; und nichts gleicht dem Genuß, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Er ist alsdann weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher; er verrät dann einen viel höheren Ursprung: man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raffaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie. ...

Heinrich Heine.



Der Lebens- und Werdegang.





1. Herkunft.

Friedrich Franz Chopin war der Sohn des im Jahre 1787 von Nancy nach Polen eingewanderten Franzosen Nikolaus Chopin aus dessen Ehe mit der Polin Justine von Krzyżanowska. Er kam am 22. Februar 1810[1]) in Żelazowa Wola, einem unweit von Warschau gelegenen Dorfe, zur Welt, das der Gräfin Luise Skarbek gehörte. Bei dieser hatte sein Vater die Stelle eines Erziehers ihrer Kinder versehen und in ihrer Anverwandten Justine die Lebensgefährtin gefunden. Die französische Herkunft des Nikolaus Chopin unterliegt keinem Zweifel. Einer wenig beglaubigten Version zufolge soll jedoch in seinen Adern auch polnisches Blut geflossen sein[2]). Er selber hat, obschon mit der Zeit völlig polonisiert, sich bis an sein Lebensende als Franzose betrachtet. Seine Kinder wurden von ihm jedoch zu Polen erzogen. Der langjährige Erzieher fremder Kinder ließ den eigenen vor allem aber seine reichen Erfahrungen in der schwierigen Kunst des Erziehens zugute kommen. In welchem Maße ihm dies gelungen war, bezeugt am besten der Entwicklungsgang seines großen Sohnes. Daß Friedrich Chopin das geworden, was er war, verdankte er zum nicht geringen Teil dem seltenen Glück, einen solchen Vater besessen zu haben.

Infolge der frühzeitigen Sorge für den Lebensunterhalt eines systematischen Studienganges beraubt, hatte Nikolaus Chopin es verstanden, sich auf autodidaktischem Weg einen hohen Bildungsgrad zu erwerben.

---

1) Über das Geburtsdatum Chopins herrschte bis vor nicht langer Zeit Ungewißheit. Durch den von dem frühverstorbenen polnischen Komponisten M. Karłowicz vor einigen Jahren aufgefundenen Taufschein Chopins ist das obige endgültig als das richtige festgestellt worden.

2) Nach der auf keinerlei Dokumente gestützten Behauptung des polnischen Chopin-Biographen M. A. Szulc soll der Urahn des Nikolaus Chopin ein Pole Namens „Szop“ gewesen, als Höfling des unglücklichen Königs Stanisław Leszczyński mit diesem nach Lothringen gekommen sein und dortselbst seinen polnischen Namen in „Chopin“ gallisiert haben.

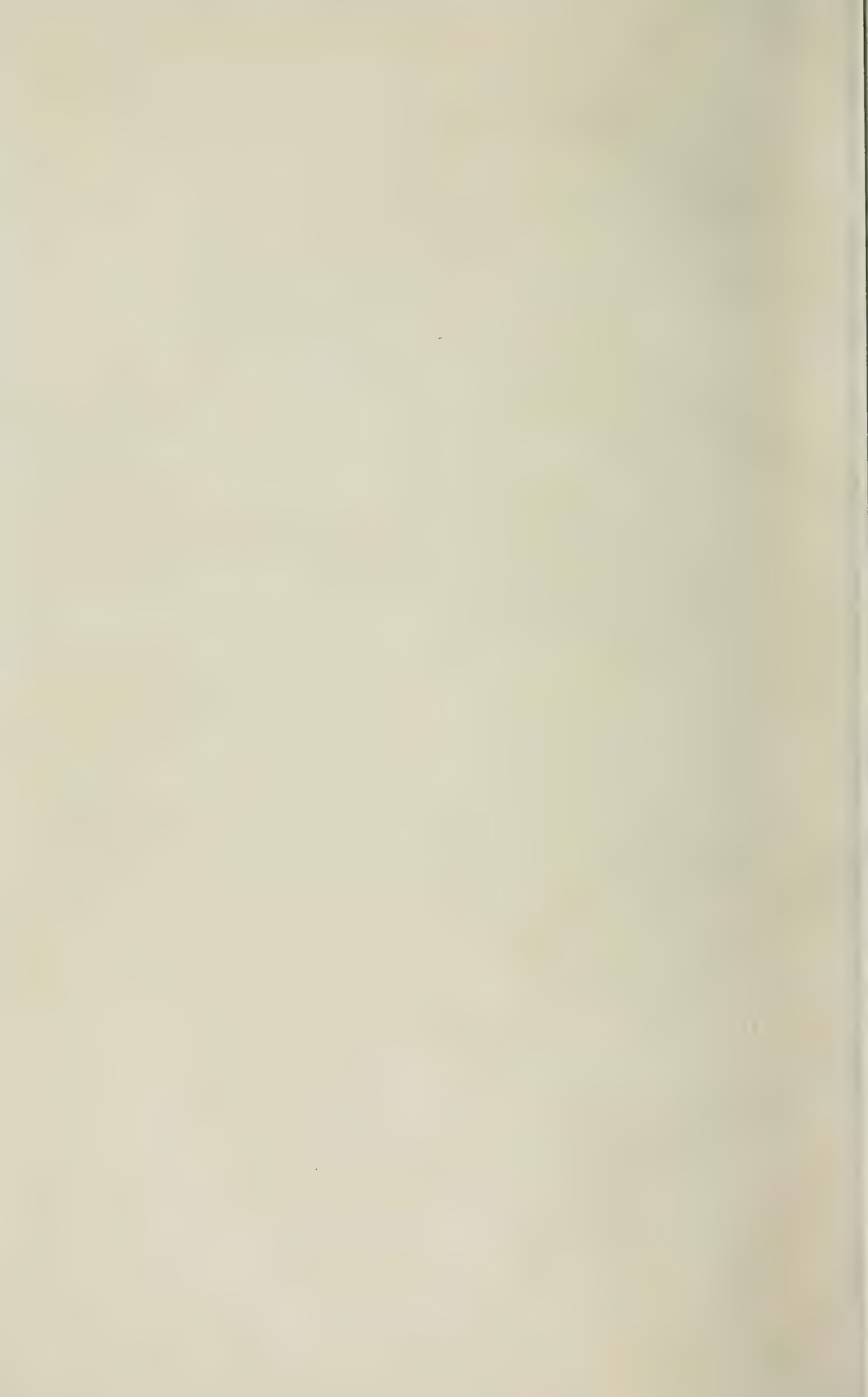
Dieser bekundet sich namentlich in seinen französisch geschriebenen Briefen, deren vollendeter Stil den glühenden Verehrer Voltaires erkennen läßt, der Nikolaus Chopin zeitlebens gewesen. Ein self-made-man in bezug auf seine geistige Entwicklung, war er ein solcher auch in jeder anderen Hinsicht. So hatte er, der Sohn eines Mannes von recht abenteuerlichem Lebenslauf, vor allem sich selber in einer Weise erzogen, daß er sich die Achtung aller erzwang, mit denen er in Berührung trat. In erster Reihe die der aristokratischen Kreise Warschaus, in denen er Unterricht im Französischen erteilte. In diesen Kreisen lernte ihn auch die Gräfin Luise Skarbek kennen und fand so großes Gefallen an ihm, daß sie ihm die Erziehung ihrer Söhne anvertraute. Mit der Zeit wurde er von ihr als einer ihrer besten Freunde betrachtet. Seine musikalische Begabung verdient besonders hervorgehoben zu werden. Denn sie beweist, daß der Tondichter in dieser Hinsicht ein gut Teil vom Vater her hatte. Nikolaus Chopin beherrschte sowohl die Geige als die Flöte und war ein gesuchter Partner für Kammermusik-Aufführungen. Von seinen musikalischen Fähigkeiten hatte er selber eine so hohe Meinung, daß er es nicht dulden wollte, wenn man ihn nur als Dilettanten gelten ließ. Die Musik war es auch, durch die er den Weg zum Herzen seiner Lebensgefährtin fand.

Justine von Krzyżanowska, die einer bekannten polnischen Musikerfamilie entstammte, besaß ein großes musikalisches Talent. Sie spielte vollendet Klavier und sang auch nicht übel. Gemeinsames Musizieren führte die beiden zueinander, deren Verbindung einer der größten Tondichter der Menschheit entsprießen sollte. Wie nun dieser Lebensbund sozusagen im Zeichen der Musik geschlossen worden war, so ließ sich auch ein harmonischer zueinander passendes Paar nicht denken. Beide ergänzten sich, indem sein lebhaftes, nervöses Temperament in ihrem sanften, poetisch-träumerischen Wesen den Gegenpol fand. Ihr Eheleben war daher denn auch das denkbar glücklichste. Die ersten Jahre flossen ihnen in dem idyllischen Gutshof von Żelazowa Wola dahin, wo er die Söhne der Gräfin Skarbek erzog, und sie ihr das Gut mitverwalten half. Dort kamen ihnen auch zwei Kinder zur Welt: die älteste Tochter Luise, nachmals Frau von Jędrzejewicz, und Friedrich. Diesen Namen[1]) er-

1) Den zweiten Taufnamen **Franz** erhielt Chopin zu Ehren des in Vertretung des jugendlichen Grafen **Skarbek** bei dem Taufakt erschienenen **Franz Grębecki**,



Chopins Geburtshaus in Żelazowa Wola



hielt der künftige Tondichter von seinem Taufpaten, dem von Nikolaus Chopin erzogenen jungen Grafen Friedrich Skarbek. Das Idyll von Żelazowa Wola fand sein Ende, als Friedrich Chopin sieben Monate alt geworden war. Um diese Zeit erhielt nämlich sein Vater auf Verwendung der Gräfin Skarbek, deren Söhne inzwischen das Lyzeum in Warschau bezogen hatten, an diesem eine Stelle als Professor der französischen Sprache.

eines Freundes von Nikolaus Chopin. Als Taufpatin fungierte die ältere Tochter der Gutsherrin, Komtesse Anna Skarbek.





2. Jugend- und Lehrjahre.

Wie bei allen Musikgenies zeigte sich auch bei Friedrich Chopin frühzeitig die außerordentliche musikalische Begabung. Er zählte kaum vier Jahre, als sie sich dadurch zu bekunden begann, daß er allein ans Klavier zu gehen und wohlklingende Akkorde zu suchen pflegte. Ein Jahr darauf offenbarte sie sich aber noch deutlicher. Eines Nachts verließ nämlich der kleine Fritz plötzlich sein Bettchen, schlich sich in das Zimmer, wo das Klavier stand, und begann zum nicht geringen Erstaunen seiner Eltern, die ihm unbemerkt gefolgt waren, der Reihe nach sämtliche Tanzmelodien zu wiederholen, die seine Mutter zu spielen pflegte. Dies hatte zur Folge, daß seine musikalisch hochbegabte ältere Schwester Luise ihm den ersten Unterricht im Klavierspiel zu erteilen anfing. Die erstaunlichen Fortschritte aber bewogen seine Eltern, ihn von einem Klavierlehrer unterrichten zu lassen. Die Wahl fiel auf den aus Böhmen nach Warschau eingewanderten Musiker Albert Żywny und erwies sich als eine überaus glückliche. Wenn Chopin nachmals der „Kopernikus des Klaviers" genannt worden ist, so verdankte er dies nicht zum geringsten Teil seinem ersten Musiklehrer Żywny, der, als großer Verehrer Bachs, ihn früh zu seinem „geistigen Urahn" hingeleitet hatte. Goethes Wort, daß niemand die Eindrücke seiner ersten Jugend ganz überwinden könne, gilt vielleicht von keinen in so hohem Maße, wie von den musikalischen. Chopin bildet hierfür ein klassisches Beispiel. Denn der von ihm niemals überwundene erste Eindruck, den Bach auf ihn in seiner Jugend dank Żywny ausgeübt, ist für seinen tonschöpferischen Entwicklungsgang mit ausschlaggebend geworden.

Mit der Einführung des jugendlichen Chopin in die dazumal noch nicht genug gewürdigte erhabene Welt Bachs ist die Rolle Żywnys im Werdegang seines großen Schülers jedoch keineswegs erschöpft. Żywny hat vielmehr noch das Verdienst, den künftigen Sänger der Nokturnen vor der damals allgemein herrschenden Begeisterung für die italienische



Chopins Eltern
Nach einer Bleistiftzeichnung

Schule durch die ihm eingeflößte eigene Vorliebe für die deutsche Musik bewahrt zu haben. Chopin selber war sich zeitlebens dessen wohl bewußt, was er dem „biederen Żywny"[1] zu verdanken hatte. Als ihm nach seinen ersten Triumphen in Wien die Verwunderung darüber ausgedrückt wurde, daß er in Warschau ein solcher Meister habe werden können, entgegnete er in der ihm eigenen drastischen Weise: „Bei Herrn Żywny muß der größte Esel etwas lernen." Żywny selber war in den Tagen, da er dem kleinen Fritz Unterricht erteilte, angesichts dessen ungewöhnlicher Begabung freilich ganz anderer Ansicht. Er erklärte nämlich nach kaum zweijährigem Unterrichte dem mit ihm befreundeten Vater Chopin, daß er sich unfähig fühle, ein solches Genie wie Fritzchen zu leiten. Diese Überzeugung gewann nun Żywny nicht bloß aus den fabelhaften Fortschritten seines Schülers im Klavierspiel, vielmehr trugen hierzu vor allem Fritzchens erste kompositorische Versuche bei. Obgleich diese noch recht kindlich und unbeholfen waren und von Żywny zu Papier gebracht werden mußten, verrieten sie dennoch schon die „Klaue des Löwen".

Kein Wunder daher, daß der kleine Chopin bald das Tagesgespräch der Weichselstadt zu bilden und namentlich in ihren musikalischen Kreisen ein „zweiter Mozart" genannt zu werden begann. Dies zog indes für ihn die schlimmen Folgen des Wunderkinderruhmes nicht nach sich. Und davor bewahrte ihn sein Vater. Der treffliche Pädagoge ließ sich durch den frühen Ruhm seines Kindes eben nicht blenden. Fühlten auch er und die Seinen sich dadurch nicht wenig beglückt, daß Fritzchen mit der Zeit der Liebling der Warschauer aristokratischen Salons geworden war, so hinderte ihn dies doch keineswegs, seinem Söhnchen die normale Erziehung der Durchschnittskinder angedeihen zu lassen. Die Musik durfte den überaus zart gearteten Knaben keinesfalls zur Gänze in Anspruch nehmen. Auch sollte die Gleichstellung mit Altersgenossen einen Damm gegen die bei Wunderkindern gewöhnlich so üppig in die Halme schießende Eitelkeit bilden. Hierbei kam nun Vater Chopin das von ihm, nach der bei den Professoren des Warschauer Lyzeums damals bestehenden Sitte, unterhaltene Schülerpensionat sehr zu Hilfe. Dem schlimmen Einfluß, den die aristokratischen Salons auf ihren Liebling etwa

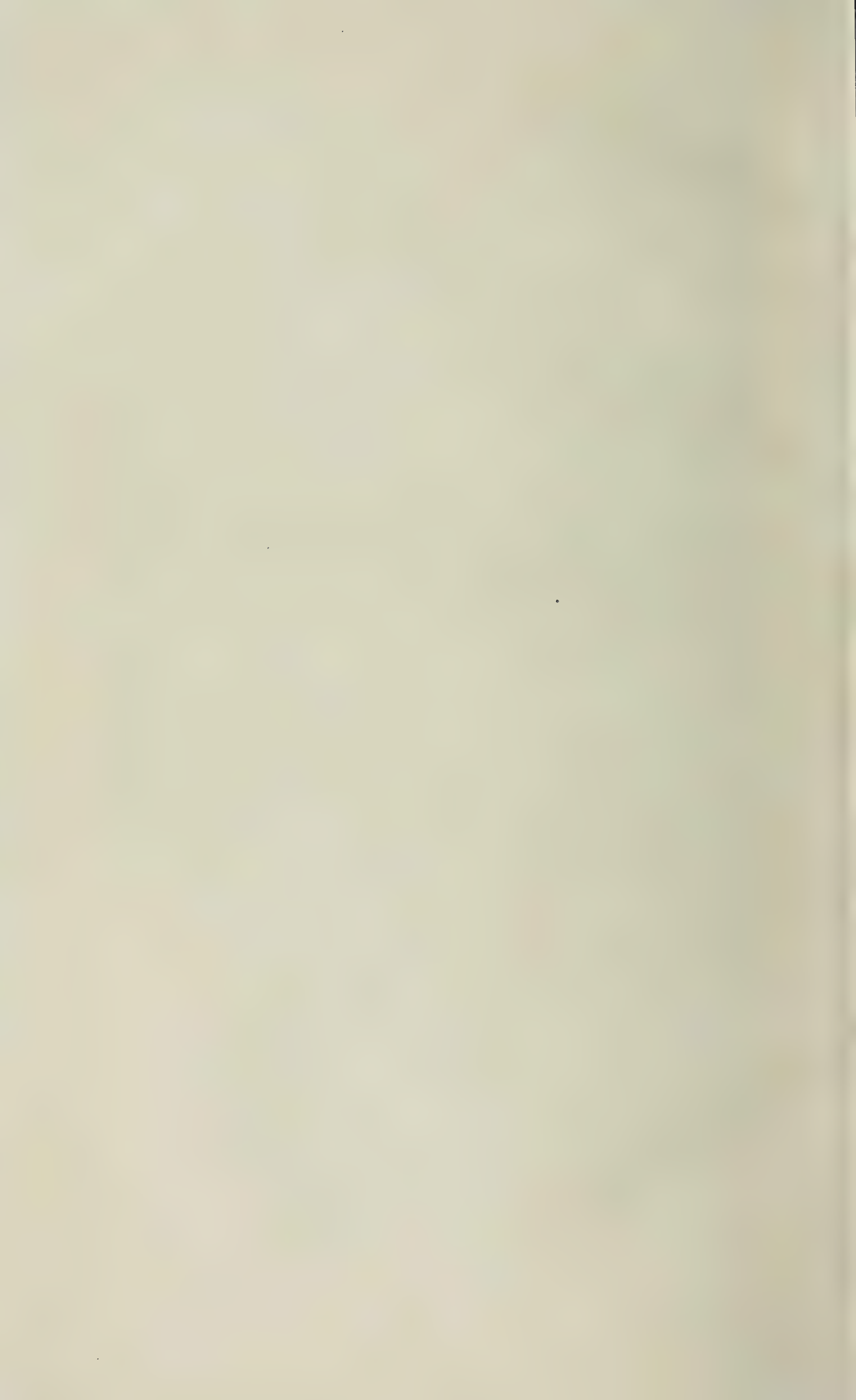
---

1) So wird Żywny von Chopin in seinen Briefen immer genannt.

ausüben mochten, wurde durch dessen stetes Zusammensein mit den väterlichen Pensionären glücklich begegnet. Dieses trug zugleich aber auch zur organischen Entwicklung aller Anlagen Fritzchens bei. Und er besaß deren, neben der außerordentlichen musikalischen, nicht wenige. So trat bei ihm frühzeitig eine ungewöhnliche mimische Begabung zutage, die nachmals die Bewunderung hervorragender französischer Mimen erregen sollte. Sie fand in den Pensionären seines Vaters ein reiches Betätigungsfeld. Mit erstaunlichem Scharfblick erfaßte nämlich der Knabe die komischen Seiten seiner Kameraden und kopierte sie mit bewunderungswürdiger Treue. Hand in Hand mit der mimischen, offenbarte sich bei ihm auch eine große schauspielerische Anlage. Die letztere entwickelte sich durch die von ihm gemeinsam mit den väterlichen Pensionären veranstalteten häuslichen Aufführungen kleiner Lustspiele (darunter auch eines von ihm selber gemeinsam mit seiner jüngeren Schwester Emilie verfaßten) mit der Zeit in so hohem Maße, daß sie von berühmten Warschauer Schauspielern bewundert wurde. Neben den beiden regte sich in Fritzchen auch ein zeichnerisches, namentlich ein karikaturistisches Talent. Aus diesen seinen Anlagen erklärt sich vielleicht auch die bei ihm ebenfalls früh aufgetretene Neigung zu allerlei Ulk und Schabernack, mit denen er selbst Erwachsene nicht verschonte. In erster Reihe bildeten natürlich seine Kameraden die Opfer, was sie ihm jedoch niemals krumm nahmen, weil er alle seine „Stücklein" mit besonderer Grazie auszuführen pflegte. Hierbei bediente er sich nun vornehmlich der Musik. Seine später so viel bewunderte improvisatorische Begabung benützte er als Knabe häufig dazu, seinen Kameraden einen Streich zu spielen. Als sie es einmal im Pensionat seines Vaters so arg trieben, daß sein nachmaliger Schwager Barciński, der dort zu jener Zeit die Stelle eines Hofmeisters versah, sich mit ihnen keinen Rat schaffen konnte, kam ihm Fritzchen in folgender Weise zu Hilfe. Er lockte die Knaben mit dem Versprechen ans Klavier, ihnen eine überaus interessante Räubergeschichte zu improvisieren. Seine Worte am Klavier illustrierend, schilderte er eine nach gelungenem Raubzug die Beute untereinander im Walde bei Mondschein teilende Bande, auf die dann in nächtlicher Stille der Schlaf sich senkt. Die das Einschlafen der Räuber illustrierende Musik übte auf die von ihrem Treiben ohnehin schon müdgewordene Knabenschar, zugleich aber auch auf den Hofmeister eine opiumartige Wirkung.



Der fünfjährige Chopin am Klavier
Gemälde von A. C. Gow



Als endlich alle in den verschiedenartigsten Posen auf den Stühlen eingeschlafen waren, holte Fritzchen Mutter und Schwestern herbei, schlich sich leise ans Klavier und schlug aus voller Kraft einen entsetzlichen Akkord an, um sich dann zusammen mit den Seinen an dem zwerchfellerschütternden Anblick der jäh aus dem Schlaf Aufgeschreckten zu weiden. Die Macht der bei ihm so früh sich offenbarenden improvisatorischen Begabung bewährte sich indes nicht nur in solchen kindlichen Streichen. Das beweist eine merkwürdige Rolle, die dem künftigen Tondichter in seinen Kindheitstagen zugefallen war. Durch den Fürsten Anton Radziwill, der als ausgezeichneter Musiker sich für den Wunderknaben lebhaft interessierte, war Fritzchen bei dem damals in Warschau residierenden russischen Großfürsten Konstantin eingeführt worden, dessen jähzorniges Wesen den Schrecken seiner Umgebung gebildet hat. Die dem Großfürsten morganatisch angetraute Fürstin Lowicka hatte nun herausgefunden, daß Fritzchens einzigartiges Improvisieren auf ihren Gatten eine außerordentlich beruhigende Wirkung ausübte. An dessen schlimmen Tagen pflegte sie nun schleunigst eine Hofkarosse zum kleinen Chopin zu schicken, der dann, wie David den Saul, durch sein bezauberndes Spiel den mürrischen Moskowiterfürsten besänftigte.

Neben der improvisatorischen gelangte Fritzchens tonschöpferische Begabung immer mehr zur Entwicklung. Dank der ihn früh zeichnenden Ausdauer erlernte er mit der Zeit, seine musikalischen Gedanken selber niederzuschreiben, und gab sich nunmehr mit großem Eifer der kompositorischen Tätigkeit hin. Schon bei diesen ersten tonschöpferischen Versuchen des Knaben trat aber eine Eigenschaft zutage, die späterhin — in bedeutend verstärktem Maße — sich beim Schaffen des berühmten Meisters geltend machen sollte: die stete Unzufriedenheit mit dem Niedergeschriebenen. Er feilt und korrigiert unausgesetzt an seinen Erstlingswerken und kann sich niemals entschließen, ihnen die endgültige Form zu geben. Sie lassen ihm selbst bei Nacht keine Ruhe, so daß er mitunter aus dem Bette springt, um einen ihm eingefallenen neuen musikalischen Gedanken am Klavier zu fixieren. Diese von ihm so frühzeitig sich selbst gegenüber beobachtete Strenge hat auch zur Folge, daß seinen Erstlingswerken fast nichts von Unreife anhaftet. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist die von dem Elfjährigen komponierte und seinem Lehrer Żywny gewidmete Polonäse in F-moll.

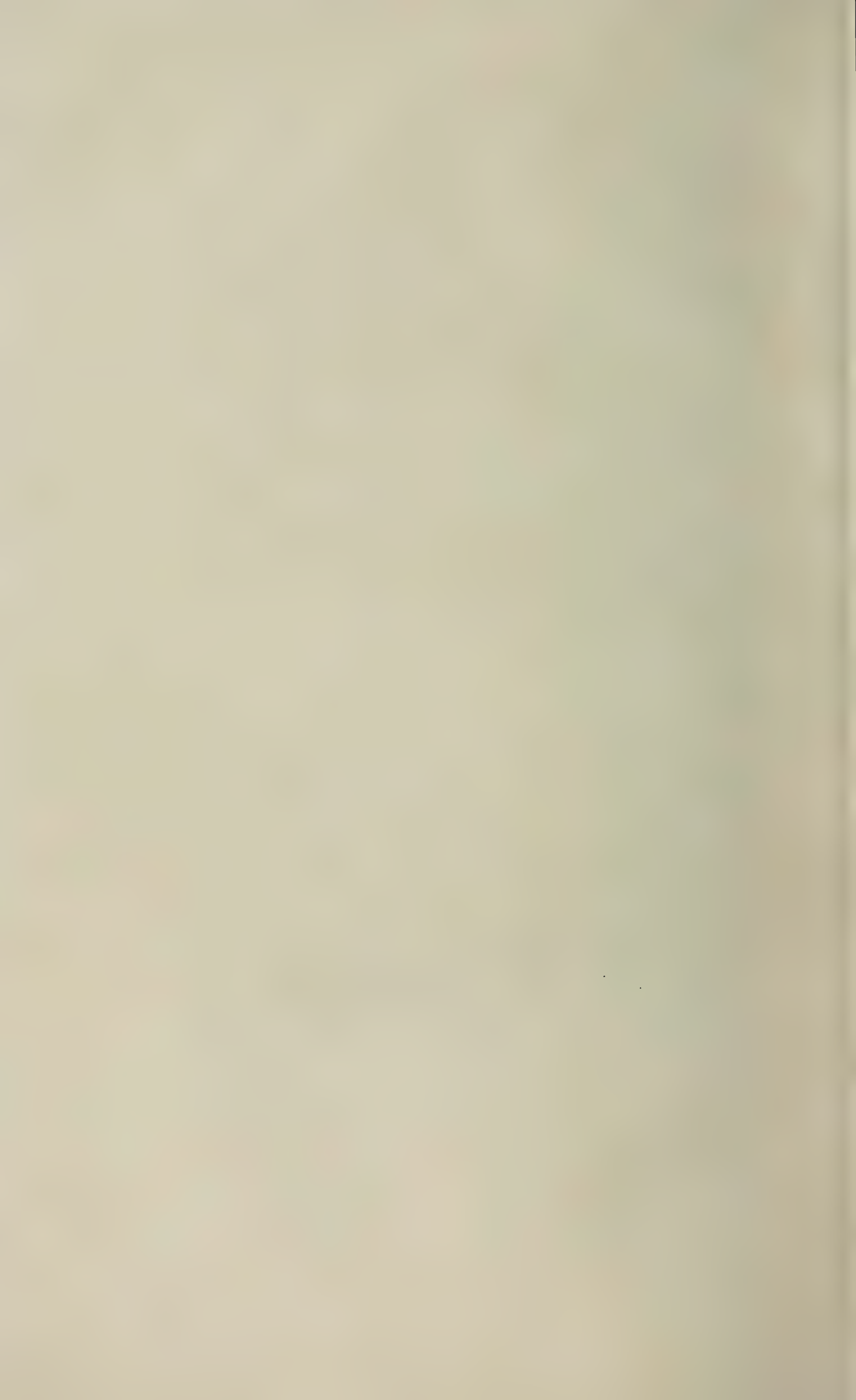
Ebenso wie bei seinen kompositorischen Versuchen legt er bei seinem Bestreben, sich im Klavierspiel zu vervollkommnen, einen sein Alter weit übersteigenden Ernst an den Tag. Besonders charakteristisch dafür ist die Art und Weise, in der er technische Schwierigkeiten zu überwinden sich müht. In seinen interessanten „Erinnerungen an Chopin" teilt Sikorski darüber folgendes mit:

„Von der Schönheit der Dezime frappiert, suchte er, da er sie wegen der Zartheit seiner Hand nicht anzuschlagen imstande war, nach einem Mittel, das seiner Hand die nötige Spannkraft verleihen könnte. Er fand es endlich in der Weise, daß er vor dem Schlafengehen zwischen die Finger spreizende Gegenstände, gleichsam Keile, steckte und sie die ganze Nacht hindurch behielt. Leider sollte er sich jedoch bald überzeugen, daß das mechanische Erweitern der Finger vermittels für die Nacht eingelegter Pflöckchen durchaus nicht von dem erwünschten Erfolg begleitet sei, sondern im Gegenteil die Gelenkigkeit und Kraft der Hand nur schwäche. Er gab denn auch dieses Experiment gar bald wieder auf, unterließ es indes nicht, für die Spreizfähigkeit der Finger Sorge zu tragen; tat es nunmehr aber nur auf natürliche Weise, durch Übungen am Klavier, wobei er eine außerordentliche Geduld und Ausdauer an den Tag legte. Es war dies die prosaische Seite der Musik, die eben unerläßlich ist."

Welche Bedeutung noch der gereifte Meister dieser in seiner Kindheit auf die Ausbildung der Finger verwendeten Mühe beigemessen hat, geht aus dem herzbewegenden Brief hervor, den er zwei Jahre vor seinem Tode von London aus an seinen Jugendfreund Julian Fontana richtet. Darin zieht er voll Galgenhumor die Summe seines Lebens und schließt mit dem Stoßseufzer: „Was mir verblieben, ist die lange Nase und der unausgebildete vierte Finger." Das strebende Bemühen des Knaben, sich eine vollendete Klaviertechnik anzueignen, trug trotz jenes mißglückten Experimentes dennoch seine Früchte. Er hatte als Klaviervirtuose bald nicht seinesgleichen in Warschau. So kam es denn, daß ihm, obschon er noch Schüler des Lyzeums war, die große Ehre zuteil wurde, vor dem nach Warschau gekommenen Zaren Alexander I. zu spielen. Dem Monarchen sollte nämlich ein von dem Warschauer Tischler Dlugosz erfundenes und „Aeolopantaleon" genanntes Instrument vorgeführt werden. Der jugendliche Virtuose wurde nun eingeladen, sich



Wojciech Żywny
Nach einem Ölporträt von Miroszewski



darauf zu produzieren. Über diese Produktion, für die Fritzchen vom Kaiser mit einem Brillantring beschenkt wurde, schrieb der Warschauer Korrespondent der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung": „Der Akademist Chopin ließ sich mit dem ersten Allegro des Pianoforte-Konzerts aus F-moll von Moscheles und mit freier Phantasie auf dem Aeolopantaleon hören ... Unter den Händen des talentvollen jungen Chopin, der sich durch einen Reichtum musikalischer Ideen in seinen freien Phantasien auszeichnete und ganz Herr dieses Instrumentes ist, machte es großen Eindruck."

Nichts bezeichnender nun aber für das Wesen des genialen Knaben, als die Tatsache, daß der so frühe Ruhm ihm nicht nur nicht die Bescheidenheit und den jugendlichen Idealismus zu rauben, sondern auch auf seinen Studiengang im Lyzeum keinen nachteiligen Einfluß zu üben imstande ist. Obgleich er für seine Schulkameraden begreiflicherweise den Gegenstand scheuer Bewunderung bildet, bleibt er ihnen gegenüber dennoch immer überaus kollegial. Ja, er legt schon jetzt den Grund zu seinen späteren einzigartigen Freundschaftsbündnissen mit Titus Wojciechowski und Jan Matuszyński. Und ungeachtet dessen, daß er auf seine musikalische Ausbildung fortwährend bedacht ist, bleibt er bis zur Beendigung des Lyzeums einer der besten Schüler. Freilich genoß er einerseits um seines frühen Ruhms willen, andererseits als Sohn des Lyzeumsprofessors gewisse Vorrechte. So verziehen ihm seine Lehrer manchen „Dummenjungenstreich", den er auch im Lyzeum zu verüben nicht unterlassen konnte. Selbst der Rektor Linde nahm es ihm nicht übel, als er sich einmal sogar vermaß, während der Unterrichtsstunde eine Karikatur von ihm zu zeichnen. Fritzchen mißbrauchte aber auch niemals die Nachsicht seiner Lehrer, verstand es vielmehr durch den ihm eigenen Charme, sich deren Wohlwollen stets zu erhalten. Dieser gewann ihm auch die Herzen aller, die in seinem Elternhause verkehrten. Namentlich war er der Liebling der zahlreichen Freunde seines Vaters, zu denen nicht wenige Musiker zählten. Der stete Verkehr mit diesen blieb nicht ohne Wirkung auf den künftigen Tondichter. Waren doch darunter die hervorragendsten Koryphäen der damaligen musikalischen Welt Warschaus, wie der nachmalige Kapellmeister am Wiener Kärntnertor-Theater, Würfel, der überaus tüchtige Böhme Jawurek, vor allem aber ihr Haupt: der Komponist und Operndirektor Josef Elsner. Mit

Würfel, der ein ausgezeichneter Pianist war, spielte Friedrich häufig vierhändig. Von Jawurek, dessen er noch in späten Jahren als desjenigen liebevoll gedenkt, der „immer in fünf Idiomen zugleich sprach"[1]), ließ er sich gern in der Komposition unterweisen. Derjenige aber, der im Werdegang unseres Tondichters die bedeutungsvollste Rolle spielen sollte, war Josef Elsner.

Wie von Żywny gesagt werden darf, daß er den Grund zu dem unerreichten Meister des Klaviers, so von Elsner, daß er den zu dem nationalen und modernen Tonschöpfer in Chopin gelegt hat. Und Elsner war auch wie keiner von den damaligen Musikern Warschaus hierzu berufen. Ist doch dieser aus Schlesien gebürtige, naturalisierte Pole der Stammvater der polnischen Nationalmusik geworden, indem er als Erster in seinen Kompositionen polnische Volksweisen verwendete. Auf diese hatte er nun, noch ehe er Chopins alleiniger Kompositionslehrer geworden war, die Aufmerksamkeit des genialen Knaben gelenkt. Und Fritzchen befolgte den Hinweis mit dem ihm eigenen Eifer. Die Gelegenheit hierzu boten ihm namentlich seine Ferienaufenthalte auf dem Lande. Allerdings benützte er diese in erster Reihe dazu, sich in der ländlichen Freiheit nach Herzenslust in tollen Streichen auszutoben. So schrieb er einmal mit verstellter Handschrift in unverfälschtem polnisch-jüdischem Jargon einen Brief an den Gutsbesitzer Romocki, worin er im Namen eines jüdischen Händlers den von diesem abgeschlossenen Getreidekauf rückgängig machte. Romocki, der den Brief wegen des ausgezeichneten Jargons für authentisch hielt, geriet in Wut und wollte den Juden zur Rechenschaft ziehen. Da gestand aber Fritzchen lächelnd die Fälschung. Ein andermal gab er während eines Sommeraufenthaltes in Szafarnia[2]) ein „ländliches Wochenblatt" heraus, das er nach dem Muster des „Kuryer Warszawski", der hervorragendsten Warschauer Tageszeitung, „Kuryer Szafarski" nannte und worin er mit echtem Gymnasiastenübermut die „wichtigsten Ereignisse" von Szafarnia und Umgebung schilderte. Allein wie er in der Stadt immer den

1) Jawurek hatte als geborener Tscheche mit der Zeit seine Muttersprache verlernt, das Polnische und Russische indes nur schwach beherrscht, am besten noch deutsch gesprochen; und sich so ein eigenartiges Kauderwelsch zurechtgelegt, wozu noch dem Vater Chopins gegenüber einige französische Brocken kamen.

2) Ein Dorf bei Warschau.

Schuljungen in sich sozusagen abzustreifen verstand, sobald er sich der über alles geliebten Musik zuwandte, so ließ er auch auf dem Lande alle Tollheiten fahren, wenn es galt, die Volksweisen kennen zu lernen. Stundenlang konnte er dann dem Sange der im Felde beschäftigten Bauernburschen und -Dirnen lauschen, um das Gehörte später in Noten aufzuzeichnen. Und als er einmal unbemerkt eine Dorfschöne ein ihm unbekanntes, überaus schönes Volkslied trällern hörte, das er nicht sogleich zu Papier zu bringen imstande war, bemühte er sich, sie durch Geld und gute Worte zur Wiederholung des Liedes zu bewegen, um es niederschreiben zu können. Nichts wäre nun aber verfehlter als die Annahme, er hätte diese Volksweisen etwa zum Zwecke späterer „Verwendung" in seinen jugendlichen Kompositionen so eifrig studiert. Von einer solchen findet sich in diesen keine Spur. Wohl aber lernte der künftige Schöpfer der polnischen Nationalmusik auf diese Art den Geist der heimatlichen Weisen kennen, aus dem heraus er dann seine unsterblichen Werke schuf. Welch hohen Wert er dem Studium dieser Weisen und ihnen selbst noch als gefeierter Meister beigemessen hat, geht aus den folgenden Briefstellen hervor: „Du weißt", schrieb er im Jahre 1831 von Paris aus an seinen Freund Titus Wojciechowski, „wie sehr ich unsere Nationalmusik zu erfassen mich bestrebt und daß ich dies zum Teil auch erreicht habe." Und als ihm Oskar Kolberg, der erste Herausgeber einer großangelegten „Sammlung polnischer Volkslieder", ein Exemplar davon im Jahre 1847 nach Paris zusandte, schrieb Chopin über sie an seine Angehörigen: „Guter Wille, zu enge Schultern. Beim Anblick solcher Sachen denke ich mir oft, daß sie besser hätten unterbleiben sollen, weil diese Mühe nur verwirrt und dem Genie die Arbeit erschwert, das dereinst die Wahrheit herausschälen wird. Bis dahin aber bleiben all diese Schönheiten — mit angeklebten Nasen, geschminkt, mit gestutzten Füßen oder auf Stelzen, und erwecken nur die Heiterkeit jener, die sie von ungefähr betrachten."

Wie er durch den Hinweis auf die polnischen Volksweisen, den Schöpfer der polnischen Nationalmusik, so hat Elsner vermöge seiner tonschöpferischen Eigenart auch einen der Stammväter der modernen Musik in Chopin geweckt. Diese seine tonschöpferische Eigenart befähigte ihn nämlich vor allem dazu, seinem genialen Schüler das richtige Verständnis entgegenzubringen. Welches waren nun ihre Haupt-

merkmale? „Verstöße gegen das Gesetz der harmonischen Verbindung und Hinwegsetzung über alle bestimmten Regeln des reinen Satzes.“ So werden sie von einem Zeitgenossen Elsners charakterisiert. Was nachmals die musikalische Welt an seinem großen Schüler vor allem befremdet hatte, sehen wir hier gegen ihn selber als Vorwurf erhoben. Dieser Vorwurf seiner Zeit bedeutet aber für uns just das Gegenteil. Wir ersehen eben, welch ein Glück Elsner für seinen heute als einen der Stammväter der modernen Musik erkannten Schüler bedeutete. Wäre Chopin in die Hände eines „das Gesetz der harmonischen Verbindung“ strenge beobachtenden Pedanten geraten, er hätte vielleicht niemals der werden können, der er war. Nur ein Komponist, der selber tastend der „Gewohnheit träges Geleise“ zu verlassen sich mühte, war imstande, den Genius, dem dies ganz gelingen sollte, zu erfassen und zu leiten! Wohl verkannte Elsner den Kern der tonschöpferischen Begabung des künftigen „Ariel des Klaviers“, als er wähnte, Chopin werde sich zu einem großen Opernkomponisten entwickeln. Indem er aber seinen genialen Schüler, dessen Eigenart er früh geradezu divinatorisch erfaßt hatte, unausgesetzt darin bestärkte, nur auf sie bedacht zu sein, weckte er in ihm vor allem den Glauben an sich selber. In welchem Maße ihm dies gelungen war, bezeugt am besten der Brief, den der zwanzigjährige Meister bald nach seiner Ankunft in Paris an ihn richtet und worin er ihm versichert, er habe den festen Vorsatz: „sich eine neue Welt zu schaffen“[1]). Ein wahrhaft prophetisches Wort, das erst dank der in unseren Tagen erkannten Rolle Chopins in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst zu seiner vollen Geltung zu gelangen beginnt.

Die Bedeutung Elsners im Werdegang seines großen Schülers wird vor allem aber durch die Tatsache charakterisiert, daß Chopin erst von dem Moment an sich ganz der Tonkunst widmet, da dieser Meister sein Lehrer wird. Bis dahin wollten Friedrichs Eltern nichts davon wissen, obschon er, inzwischen zum Jüngling herangereift, in Warschau sowohl als Pianist wie als Komponist immer mehr gefeiert wurde. Hierbei war

---

1) So lautet diese Stelle in dem Originalbriefe Chopins. Der erste Biograph des Meisters, Moritz Karasowski, hat sie in „eine neue Kunstära zu schaffen“ umgefälscht, und sie ist bislang so zitiert worden.



Josef Elsner
Lithographie von M. Fajans



für sie neben dem Wunsche, daß er das Lyzeum beendige, in erster Reihe sein Gesundheitszustand ausschlaggebend. Daß es mit diesem schon in seinen jungen Jahren bei ihm nicht zum besten bestellt war, beweist ein Aufenthalt des Sechzehnjährigen in Reinerz. In unzweifelhafter Weise geht dies jedoch aus der folgenden interessanten Schilderung hervor, die ein Warschauer Zeitgenosse des jugendlichen Chopin über ihn geliefert hat. „Bei Friedrich" — heißt es dort unter anderem — „kündigte sich damals durchaus nicht der künftige Liebling der aristokratischen Salons Europas, noch weniger aber der Mann an, in den nachmals so viele Frauen verliebt sein sollten. Von mittlerer Statur, schlechter Konstitution, eingefallener Brust, weckte er die Befürchtung, daß er gleich seiner Schwester Emilie der Schwindsucht verfallen sei. Seine Stirne war schön, erhaben, das Auge ausdrucksvoll, milde: ein sogenanntes Rehauge. Dieses konnte erst bei näherem Betrachten schön gefunden werden; es blendete jedoch weder von selber durch seine Schönheit, noch strahlte aus ihm die Herrlichkeit des Genies entgegen. Das Haar war üppig, sehr dicht, gleich dem seines Vaters gekräuselt, dunkel, mit einer leichten rötlichen Nüance. Die große Nase verlieh den Gesichtszügen, die im ganzen keineswegs schön genannt werden durften, einen markanten Charakter. Dessenungeachtet machte das Gesicht Chopins einen ungemein sympathischen Eindruck. Die frühzeitig schlechtgewordenen Zähne verursachten dem Jüngling häufige und empfindliche Schmerzen. Chopin besaß einen auffallend kleinen Fuß und wunderschöne, weiße, wohlgepflegte Hände, die er häufig, gewissermaßen ostentativ, auf die Kniee zu legen pflegte. In seinen Bewegungen war er lebhaft und rasch; im Gespräch witzig, ein wenig moquant. Den Schwestern gegenüber voll Liebe, hegte er, obgleich schon sozusagen berühmt, für die Eltern dennoch eine tiefe Ehrfurcht. Er war überhaupt von außerordentlicher Liebenswürdigkeit und salonmäßiger Eleganz. Von den, manchen Musikgenies eigentümlichen Wunderlichkeiten war bei ihm keine Spur vorhanden. Witzig, fröhlich, lebhaft, bildete er die Seele jeder Gesellschaft, in der er weilte. Insbesondere liebte er die schöner, liebenswürdiger und geistreicher Frauen. Schließlich verdient noch hervorgehoben zu werden, daß er ein Feind — geistiger Getränke war. Ich war einmal Zeuge, wie sein Vater, der, aus einem Lande stammend, wo der Wein als eine ebensolche Notwendigkeit gilt, wie anderwärts das frische Wasser, und der sich daher seinen

Wein auch immer aus Frankreich kommen ließ, ihn vergeblich zu bewegen suchte, mit Rücksicht auf seine schwache Konstitution, den Rebensaft zu trinken."

Die hier über die Konstitution des jugendlichen Chopin bekanntgegebenen Einzelheiten erklären indes das Verhalten seiner Eltern in der Frage, ob er sich ganz der Musik widmen sollte, nicht zur Genüge. Es wird vielmehr erst aus dem Schicksal der in der obigen Schilderung erwähnten Schwester Chopins verständlich. Emilie, die jüngste von seinen drei Schwestern, ein außerordentlich begabtes, insbesondere dichterisch veranlagtes Mädchen, war im zartesten Alter der Schwindsucht erlegen. Nur zu begreiflich daher, daß Chopins Eltern nach dem Verluste dieses Kindes mehr noch als früher um die Zukunft ihres einzigen Sohnes bangten. Ihr Widerstand mußte jedoch schließlich dem von verschiedenen Seiten geübten Druck weichen. Insbesondere war es der als Komponist, namentlich als Schöpfer der Musik zu Goethes Faust, auch in deutschen Musikkreisen hochgeschätzte, damalige Statthalter von Posen, Fürst Anton Radziwill, dessen gewichtiges Wort hierbei den Ausschlag gab. So kam denn Fritz, nachdem er im Juli 1826 — also mit 16 Jahren! — die Reifeprüfung auf dem Lyzeum bestanden hatte, im Herbst desselben Jahres in das von Elsner geleitete Warschauer Konservatorium. Die erste Wende seines Lebens war damit eingetreten.

Mit beispielloser Raschheit vollzieht sich nunmehr bei ihm der Übergang von dem in Erstaunen setzenden Wunderknaben zu dem Bewunderung erregenden jungen Meister. Indes darf auch auf ihn das Wort Schillers angewandt werden: „Genie ist Fleiß". Wenn von ihm später gesagt worden ist, daß er im Grunde schon vollendet gewesen, als er Warschau als Zwanzigjähriger verlassen hatte, so läßt sich dieses „Vollendetsein" nur aus dem unermüdlichen Fleiß erklären, den er von dem Augenblick an den Tag legt, da er sich ganz der Musik zuwendet. Die „neue Welt", von der er fünf Jahre später von Paris aus an seinen Lehrer Elsner schreibt, beginnt er in Wirklichkeit sich schon jetzt zu schaffen. Tragen doch die zwischen 1826 und 1830 entstandenen Kompositionen bereits so deutlich die Merkmale dieser „neuen Welt", daß späterhin bezweifelt worden ist, ob sie denn tätsächlich aus jenen Tagen stammen. Eine so unglaublich frühe Meisterschaft konnte wohl nur in hartem Ringen erreicht werden. Es unterliegt tatsächlich auch keinem Zweifel, daß Cho-

pin sie nicht nur auf Kosten seiner schwankenden Gesundheit, sondern weit mehr noch unter Einbuße alles dessen gewonnen hat, was der Jugendzeit ihren Zauber verleiht. Wohl nimmt er an dem gesellschaftlichen, namentlich an dem künstlerischen Leben der Weichselstadt regen Anteil. Er bildet auch noch immer „die Seele jeder Gesellschaft, in der er weilt"; und manches seiner gelungenen „Stücklein" macht noch die Runde durch die Warschauer Salons. Allein sein ursprünglich sonnig und heiter angelegtes Wesen, das allerdings selbst die Stürme seines späteren Lebens niemals ganz zu unterdrücken imstande waren, erfährt in der kurzen Zeitspanne zwischen seinem sechzehnten und zwanzigsten Lebensjahre eine grundstürzende Umwandlung. Von da ab bildet sich nämlich in ihm mehr und mehr jene beispiellose Reizsamkeit aus, die seinem ganzen Leben und Schaffen das Gepräge verleihen sollte. Ihre Anfänge lassen sich genau verfolgen; und zwar vornehmlich in seinen Briefen. Während die zu Beginn der Lehrjahre bei Elsner geschriebenen voll Lebenslust und jugendlichen Übermutes sind, kündigt sich in den Briefen aus diesen Jahren deutlich die späterhin bei ihm so stark zur Entwicklung gelangte Reizsamkeit an. Namentlich in den Briefen an seinen Freund Titus Wojciechowski, die vor allem auch das Freundschaftsverhältnis zu diesem als ein von der Reizsamkeit bedingtes erkennen lassen. Man hat versucht, es als ein romantisches, etwa nach der Art der Jean Paulschen Siebenkäs und Leibgeber zu erklären. Diese Erklärung fällt jedoch schon aus dem Grunde in sich zusammen, weil sie sich auf die von dem ersten Chopinbiographen Karasowski erwiesenermaßen, ebenso wie die übrigen, gefälschten Briefe des Tondichters an Wojciechowski stützt. Erst die Lektüre der authentischen[1]) ermöglicht es, ein richtiges Bild von diesem Freundschaftsverhältnis, zugleich aber auch von dem Wesen des jungen Chopin, zu gewinnen. Und da muß man denn zur Überzeugung gelangen, daß schon die Persönlichkeit Wojciechowskis und die Art, wie er die geradezu glühenden Gefühlsergüsse „seines Fritz" erwidert, von vornherein einen Vergleich mit jenen romantischen Freundschaftsbündnissen ausschließen, deren Hauptvoraus-

1) Friedrich Chopins Gesammelte Briefe, zum erstenmal herausgegeben und getreu ins Deutsche übertragen von Bernard Scharlitt. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. (Über die Fälschungen Karasowskis siehe die Einleitung zu diesen Briefen.)

setzung doch die wechselseitige Gefühlsinnigkeit bildet. Obzwar er sehr musikalisch gewesen zu sein scheint, da Chopin auf Wojciechowskis Urteil über seine Kompositionen großes Gewicht legt, macht er, nach den Briefen des Tondichters an ihn, im Grunde den Eindruck eines durchaus prosaischen Menschen, für den dieser seltsame Freund geradezu eine Last bedeutet[1]). Hält man sich nun diese Tatsache vor Augen, so kann man den in diesen Briefen zutage tretenden Gefühlsüberschwang des jungen Meisters sich einzig und allein aus seiner immer mehr sich steigernden Reizsamkeit erklären. Von seinen Angehörigen sozusagen auf Händen getragen, von allen, die in Warschau Rang und Namen hatten, verehrt, fühlt er sich dennoch tief unglücklich und redet sich ein, daß dieser Wojciechowski, der sich nicht einmal die Mühe nimmt, die Korrespondenz mit ihm in der von ihm gewünschten Weise zu unterhalten, sein einziges Glück bedeute. In Wirklichkeit klammert er sich aber nur in der für reizsame Naturen charakteristischen inneren Haltlosigkeit an diesen Freund, weil er instinktiv fühlt, daß er dies tun muß, um nicht deren Opfer zu werden. Wojciechowskis nüchtern-prosaische Natur übt auf Chopins ihr diametral entgegengesetzte eben jene Anziehung aus, die im Französischen so treffend mit „les extremes se touchent" bezeichnet wird. Den besten Beweis dafür, daß das Freundschaftsverhältnis zu Wojciechowski tatsächlich diesen Charakter trug, bildet das Verhalten Chopins ihm gegenüber in jener Angelegenheit, die, wie wir sehen werden, für seine Reizsamkeit wohl am bezeichnendsten gewesen ist: seiner Liebe zu der Warschauer Opernsängerin Konstanze Gładkowska. In dieses Heiligtum gewährt er nämlich Wojciechowski gleichsam nur wie durch einen Schleier Einblick, indem er immer nur von seinem „Ideal" spricht, dessen Anonymität jedoch niemals lüftet.

Dieses „Ideal" des jungen Chopin klärt uns über sein damaliges Wesen besser auf, als alles bisher darüber Gesagte. Denn in der Art, wie er liebte, offenbart sich seine Reizsamkeit am deutlichsten. Manche wollten in diesem seinem Jugend-Herzenssturme nichts anderes als die

---

1) Wie sehr sich Chopin darüber im klaren war, geht aus der folgenden, einem seiner Briefe an Wojciechowski entnommenen Stelle hervor: „Ich werde von Dir Briefe empfangen: ‚Hier die Mühle, dort eine Brennerei, Schafe' — — — aber es wird ganz was anderes sein, was Dich zurückhalten wird — —"

typische „Primanerliebe" erkennen. Dagegen spricht jedoch vor allem, daß er, der nach jeder Hinsicht Frühgereifte, beim Kennenlernen der Gładkowska diese Art von Liebe bereits längst hinter sich hatte. Ist er doch schon als Knabe von seinen Angehörigen mit der „Liebe" zu seiner Jugendgespielin, der Komtesse de Moriolles, der Tochter des großfürstlichen Oberhofmeisters, geneckt worden. Eine Liebe, zu der er selber in der Zeit, da die Sängerin sein „Ideal" bildet, in einem Brief an Wojciechowski sich bekennt; wobei er aber freilich auch hinzufügt, daß sie ihm gegenwärtig nur den Seinen gegenüber als Deckmantel für die zu dem „Ideal" diene. Aus dem Bericht eines seiner Schulkameraden erfahren wir ferner, daß er als Schüler des Lyzeums im Warschauer „Botanischen Garten" manches „Stelldichein" hatte, und einmal sogar Gefahr lief, von seinem Vater ertappt zu werden. Ein Neuling in Dingen Amors konnte er somit zur Zeit, als er sich in Konstanze verliebt hatte, unmöglich gewesen sein. In der Tat entbehrt denn auch dieser Herzenssturm aller Merkmale der „Primanerliebe". Als Achtzehnjähriger verliebt sich Chopin in die bildhübsche Sängerin bei einer Probe im Konservatorium. Und sie bildet noch das „Ideal" des Einundzwanzigjährigen, obschon er, inzwischen zu europäischer Berühmtheit gelangt, in weiter Ferne weilt. Um eine vorübergehende Neigung kann es sich hier also schwerlich gehandelt haben. Das beweisen namentlich die von Wien aus an seinen Jugendfreund Jan Matuszyński gerichteten Briefe, aus denen die geradezu beispiellose Verehrung für Konstanze spricht. Matuszyński ist, wie wir sehen werden, nicht nur der postillon d'amour, er ist auch der einzige Vertraute Chopins in dieser Herzensangelegenheit gewesen; woraus klar hervorgeht, daß er ihn höher geschätzt hat als Wojciechowski. Indes finden sich aber auch in den Briefen an diesen nicht wenige Stellen, die von der Tiefe der Gefühle Chopins für die Sängerin zeugen. Sie stellen zugleich auch den Schlüssel zu dem richtigen Verständnis der bei ihm damals zur Entwicklung gelangenden Reizsamkeit dar. Diese erreicht nämlich in der Art, wie hier der sein Inneres aufwühlende Herzenssturm sich bekundet, nahezu die Grenze des Pathologischen. Das ist keine Liebe mehr, das ist fast schon Liebeswahnsinn, von dem eben nur eine so reizsame Natur ergriffen werden kann, wie es die seinige zu jener Zeit infolge der angestrengten tonschöpferischen Tätigkeit nach und nach geworden war. Zum Beweise sei hier zunächst eine der charakteristisch-

sten Stellen aus seiner damaligen Korrespondenz mit Wojciechowski angeführt: „Wie oft ach," schreibt er, „halte ich die Nacht für den Tag und den Tag für die Nacht; wie oft lebe ich im Traum und schlafe am Tage, ja schlimmer noch, als wenn ich schlafen würde, weil ich immer dasselbe fühle; — und anstatt in dieser Betäubung etwa wie im Schlafe Erquickung zu finden, quäle ich mich nur noch mehr und werde immer schwächer..." Diese den Reizsamen kennzeichnende Heautontimerumenie sehen wir schließlich gleichsam ihren Gipfelpunkt in dem selbstquälerischen Lustgefühl erreichen, dem er in der folgenden Briefstelle Ausdruck gibt: „Ich würde gerne die meine Fröhlichkeit vergiftenden Gedanken verscheuchen, fühle trotz alledem jedoch eine Wonne darin, mit ihnen zu kosen; ich weiß selber nicht, was mir fehlt." Er weiß es aber dennoch. Denn mit der für reizsame Naturen charakteristischen Hellsichtigkeit analysiert er sich mitunter in geradezu objektiver Weise, wie dies aus der nachstehenden Briefstelle hervorgeht: „Am Sonntag, von einem unverhofften Blick in der Kirche getroffen[1]), eilte ich, just in dem Moment einer angenehmen Erstarrung, auf die Straße hinaus und wußte eine Viertelstunde lang nicht, was mit mir geschah; so daß ich, dem Doktor Parys begegnend, mich damit ausreden mußte, ein Hund sei mir zwischen die Beine gekrochen. Ich bin mitunter so verrückt, daß es geradezu schrecklich ist!" Zum vollen Verständnis der Liebe Chopins für Konstanze führt uns aber erst die Charakteristik der Letzteren. War die Sängerin einer solchen Liebe würdig? Um es kurz und bündig zu sagen: ebensowenig, wie Wojciechowski der ihm von Chopin entgegengebrachten überschwänglichen Freundschaft. Zunächst unterliegt es keinem Zweifel, daß sie seine maßlosen Gefühle nur in sehr geringem Grade erwidert hat. Während er in Liebe zu ihr sich förmlich verzehrt, läßt sie sich von einer Anzahl russischer Offiziere den Hof machen. Und späterhin treibt sie, wie aus manchen Stellen in seinen Briefen an Matuszyński geschlossen werden darf, zuweilen sogar mit ihm Spott. Obwohl ihm nun das erstere bekannt ist und er das letztere ahnt, vermag er dennoch nicht von ihr zu lassen. Denn sie ist ihm als sein Liebesideal genau so notwendig, wie Wojciechowski als sein Freundschaftsideal. Es ist

1) Natürlich der Sängerin Konstanze Gladkowska.

eben nur die um diese Zeit sein Wesen immer tiefergreifend umgestaltende Hypertrophie des Gefühllebens, die hier wie dort ihre Blüten treibt. Wir werden sehen, wie sie mit den Jahren bei ihm in einem solchen Maße sich auswächst, daß sie seinem ganzen Leben und Schaffen das Gepräge verleiht.





3. Wanderjahre.

Die kurzen Lehrjahre Chopins, die sowohl den Künstler als den Menschen ausschlaggebend formen, fallen mit seinen Wanderjahren zusammen. Genau genommen kann daher in seinem Werdegang von letzteren keine Rede sein. Um so weniger, als die gewöhnlich deren Kriterium bildenden Stürme und Kämpfe gänzlich fehlen. Und sie fehlen vor allem aus dem Grunde, weil er der Sohn des Nikolaus Chopin gewesen ist. Dieser seltene Vater hat ihm nicht nur eine ausgezeichnete Erziehung gegeben, er hat ihn auch — so lange er dazu imstande war — vor den Stürmen des Lebens bewahrt. Als Lyzeums-Professor mit irdischen Glücksgütern keineswegs gesegnet, kannte er dennoch kein Sparen, wenn es galt, den geistigen und künstlerischen Horizont seines genialen Sohnes zu erweitern. Was andere in ihren Wanderjahren sich selber mühsam erkämpfen müssen, fällt unserem Tondichter durch Studienreisen in den Schoß, die er dank seinem Vater zu machen in der Lage ist. So beneidenswert nun auch ein solches Schicksal sein mag, es darf doch andererseits gefragt werden, ob denn der damit verbundene gänzliche Mangel an frühzeitigen, harten Lebenserfahrungen nicht mit den Grund zu der Verzärtelung gelegt hat, die den Meister zeitlebens gezeichnet hat. Daß er den späteren Lebensstürmen sich so wenig gewachsen gezeigt hat, erklärt sich vielleicht letzten Endes aus seiner ungetrübt gebliebenen Jugendzeit. Eine solche schmiedet in der Regel nicht zum Manne. Und in Chopin ist denn auch, wie er es selber kurz vor seinem Tode treffend ausgedrückt hat, bis an sein Lebensende etwas vom verhätschelten Kinde geblieben. Hierzu trug nun freilich neben seiner glücklichen Jugendzeit die einzig in ihrer Art dastehende, frühe und fast widerspruchslose Anerkennung bei, die er als Künstler gefunden. Er war nach dieser Hinsicht ein vom Schicksal verhätscheltes Kind. In einem Alter, das z. B. für Richard Wagner erst den Beginn seines beispiellosen Ringens um Anerkennung bedeutet, ist Chopin bereits eine europäische

Berühmtheit. Während also beim Dichterkomponisten die äußeren Erlebnisse für die Gestaltung seines Wesens mit ausschlaggebend wurden, waren es bei Chopin hauptsächlich die inneren. Daher sind denn auch die Peripetieen im Lebensdrama unseres Meisters sozusagen nach innen verlegt. Und das äußere selbst stellt sich darum im Vergleich zu dem anderer Tonheroen als ein nur wenig verwickeltes dar.

So entbehren auch seine Wanderjahre, die eigentlich keine solchen sind, jenes heroischen Momentes, das denen so vieler seiner Brüder in Apoll ihre besondere Glorie verleiht. Sie tragen vielmehr den Charakter der Studienjahre reicher Herrensöhne. Der junge Chopin „wandert" nicht, um sich und seine Kunst durchzusetzen, er macht vielmehr nur Reisen zur Erweiterung seines geistigen und musikalischen Horizontes.

Seine erste Reise führte ihn nach Berlin. Die Gelegenheit hierzu bot ihm der mit seinem Vater befreundete Warschauer Zoologieprofessor Jarocki. Als ehemaliger Studiosus der Berliner Universität, an der er auch promoviert hatte, erhielt Jarocki eine Einladung zu dem im Jahre 1828 in Spree-Athen unter dem Vorsitz Humboldts tagenden Naturforscher-Kongreß, und bewog Vater Chopin, seinen Sohn mitreisen zu lassen. Friedrich war überglücklich, als sein Vater sich damit einverstanden erklärte. Denn ihn zog es vor allem nach dem musikalischen Berlin, dessen Haupt Spontini war. In einem Brief an Wojciechowski bezeichnet er die im Festprogramm des Naturforscher-Kongresses angekündigte Aufführung der Oper „Cortez" unter persönlicher Leitung des Komponisten geradezu als den „eigentlichen Zweck" seiner Reise. Dieses Werk übt indes keinen großen Eindruck auf ihn. Vielmehr ist es bezeichnenderweise Händels „Cäcilienfest-Oratorium", das sich, wie er von Berlin aus den Seinen schreibt, „am meisten dem Ideale von erhabener Musik nähert", das er sich gebildet. Onslows „Kolporteur" und Cimarosas „Il matrimonio secreto" hört er sich mit Befriedigung an. Am meisten freut er sich aber auf Webers „Freischütz", teilt jedoch in den Briefen an seine Angehörigen leider nicht mit, welche Wirkung diese Oper auf ihn ausgeübt. An den Berliner Opernsängerinnen hat er — Fräulein Schätzele ausgenommen — viel auszusetzen. Und auch dieser Sängerin kreidet er „mehr als eine" von ihr in Winters „Das unterbrochene Opferfest" „ausgelassene Koloratur" an. Im großen und ganzen ist er jedoch mit der musikalischen Ausbeute seines Berliner Auf-

enthaltes zufrieden, und zwar trotz mancher „Aber", die, wie er den Seinen schreibt, „wohl erst in Paris entfallen dürften". Bildete nun auch das Musikleben der Spreestadt, in deren Mauern er zum erstenmal weilte, das Hauptinteresse des jungen Tondichters, so wandte er darum doch nicht in geringerem Maße seine Aufmerksamkeit der Metropole selbst und den Veranstaltungen des dort tagenden Naturforscher-Kongresses zu. Mit einem für einen Achtzehnjährigen erstaunlichen Scharfblick erfaßt er, nach kaum dreitägigem Aufenthalt, das Wesen der ersten deutschen Stadt, die er kennen lernt. Und nicht minder frühreif ist die Menschenkenntnis, die sich in seinem Urteil über die deutschen Gelehrten bekundet, die er beim Festmahle der Naturforscher kennen lernt, zu dem ihm Jarocki eine Einladung verschafft. So zollt er ihrem Haupte Alexander von Humboldt unbedingte Bewunderung, hat jedoch an vielen von ihnen manches auszusetzen. In erster Reihe ihr unweltmännisches Wesen. Der verhätschelte Liebling der Warschauer aristokratischen Salons kann es seinem Tischnachbar, dem Botaniker Lehmann, nicht verzeihen, daß er über ihn hinweg sich mit Jarocki unterhält und im Eifer des Gespräches auf seinem (Chopins) Teller — mit den Fingern herumtrommelt. Und das Äußere nicht nur dieses Nachbars, sondern der meisten Teilnehmer des Mahles macht in ihm den Karikaturisten rege, so daß er sich nicht enthalten kann, einige besonders markante Gestalten zu zeichnen. Ferner entgeht ihm der ungewöhnliche Appetit der Gelehrten nicht, den er mit der ihn früh zeichnenden Spottsucht in einem Brief an seine Angehörigen wie folgt „wissenschaftlich" zu „erklären" sucht: „Die Herren Naturforscher, insbesondere aber Zoologen, haben sich hauptsächlich mit der Verbesserung des Fleisches, der Saucen, der Suppen u. dgl. beschäftigt, daher denn auch während dieser paar Sitzungstage soviel Fortschritte im Essen gemacht". Und gleichsam als „Ergänzung" dieser seiner „Erklärung" fügt er hinzu, daß im „Königstädter Theater" die Gelehrten in einer dort aufgeführten Komödie in der Weise verspottet werden, daß beim Biertrinken einer den andern frägt: „Warum ist das Bier jetzt in Berlin so gut?", und zur Antwort erhält: „Ja, weil die Naturforscher zusammengekommen sind."

Von Berlin begab sich Chopin mit Professor Jarocki nach Posen. Unterwegs hatte er ein Erlebnis, das für die große Meisterschaft, die sich schon damals in seinem Klavierspiel bekundete, ein beredtes Zeugnis

bildet. Auf der Station Züllichau zwischen Frankfurt a. O. und Posen mußte er einige Stunden unfreiwillige Rast halten, weil die Pferde für die Weiterfahrt nicht beigestellt werden konnten. Um sich die Zeit zu vertreiben, setzte er sich an das Klavier des Postmeisters und begann zu improvisieren. Es währte nicht lange und das Zimmer füllte sich nach und nach mit den übrigen, zum Warten genötigten Reisenden, zu denen sich schließlich der Postmeister und seine Familie gesellten. Wie verzaubert lauschten alle dem wundervollen Spiel des unbekannten Meisters. Als er geendigt, wurde er förmlich umringt und mit Bitten, weiterzuspielen, bestürmt. Solchem Ansturm gegenüber blieb Chopin nichts anderes übrig, als sich abermals ans Klavier zu setzen. Er spielte immer hinreißender, so daß die Zuhörer schließlich auf die Weiterreise vergaßen. Sie wurden daran erst durch die plötzlich ertönende Stentorstimme des Postillons gemahnt, der die Abfahrt der Post meldete. Nun wollten sie aber gar nicht mehr fort, sondern drangen in Chopin, ihnen das seltene Glück, einen solchen Meister zu hören, noch länger gönnen zu wollen. Der Postmeister machte sich erbötig, Extrapost zu stellen; und Chopin mußte nun abermals an den Flügel. Als er dann endlich mit einer Mazurka geschlossen hatte, trat ein unter den Reisenden befindlicher alter Musiklehrer an ihn heran und meinte treuherzig: „Wenn Mozart Sie gehört hätte, würde er Ihnen die Hand gedrückt und Bravo gesagt haben, ein so unbedeutender Mann wie ich darf sich dies nicht erlauben.“ Der biedere Postmeister aber gab seiner Begeisterung in der Weise Ausdruck, daß er Chopin in die Arme nahm und zum Postwagen hinaustrug.

Von dieser ersten großen Reise nach Warschau heimgekehrt, wandte sich Chopin mit doppeltem Eifer der tonschöpferischen Tätigkeit zu. Immer deutlicher tritt in den jetzt geschaffenen Werken seine Eigenart zutage. Er schreibt seine erste Polonäse in F-moll, die Walzer H-moll und E-dur, das berühmte Rondo à la Krakowiak und das Konzert F-moll. Vor allem aber entstehen um diese Zeit die ersten, so einzigartigen Etüden, worin eine neue Entwicklungsstufe der Tonkunst sich in unverkennbarer Weise offenbart. Gilt nun auch von dem Werdeprozesse solcher „neuen Stufen“ das Wort Goethes: „Geheimnisvoll am lichten Tag, läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben“, so bietet uns der Fall Chopin doch wenigstens ein Moment, das uns gleichsam die Schlußphase dieses Prozesses blitzartig beleuchtet. Und das ist die Art, wie das Neuartige in den Schöp-

fungen des jungen Meisters letzten Endes erst durch fremden Einfluß zum Durchbruch gelangt. Freilich einen Einfluß nur, dem keine andere Rolle zufällt, als etwa die des sogenannten Katalysators bei gewissen chemischen Prozessen. Wie bei diesen werden nämlich auch hier nur vorhandene Kräfte durch verwandte rascher zur Entbindung gebracht. Die Rolle eines solchen „Katalysators" im Werdeprozeß der Chopinschen Musik fiel nun keinem Geringeren zu als Paganini. Es ist kein bloßer Zufall, daß Chopin jene seiner Werke, worin eben die Tonkunst zu einer neuen Entwicklungsstufe sich emporringt, just um die Zeit schafft, da er unter dem überwältigenden Eindruck des wälschen Zauberers steht. Wohl fehlen uns bedauerlicherweise genauere Mitteilungen Chopins über diesen Eindruck. Allein das wenige, was wir darüber besitzen, bestätigt uns doch zur Genüge, daß er ein tiefgreifender gewesen sein muß. In einem Briefe an Wojciechowski, worin er voll Begeisterung über die „göttliche Sontag" berichtet, die kurz nach Paganini in Warschau sich hören ließ, heißt es unter anderem: „Sie besitzt manche Broderien von ganz neuer Art, mit welchen sie gewaltigen Eindruck macht, freilich keinen solchen, wie Paganini. Vielleicht kommt dies daher, weil die Art eine kleinere ist." Diese „ganz neue Art" Paganinis, was stellte sie denn aber anderes dar, als Versuche des großen Meisters, das Ausdrucksvermögen der Tonkunst zu erweitern, um der eigenen, so reichen Gefühlswelt die entsprechende Auslösung zu ermöglichen? Das, wonach Chopin selber, lange bevor er Paganini hört, in unausgesetztem Ringen strebt, tönt ihm aus dem Spiel dieses Einzigartigen entgegen, bestätigt ihm, daß er sich nicht auf falscher Fährte befindet. Und die Bestätigung durch den weltberühmten Künstler muß ihm mehr bedeuten, als der Ansporn von seiten Elsners, von dem er, bei aller Verehrung für ihn, im Grunde doch weiß, daß er eben nur eine Warschauer Größe ist. Paganini ist es, der ihm den letzten Zweifel an sich selber benimmt. Und wie zum Dank für den durch ihn endlich ganz gewonnenen Glauben an sich selber, widmet ihm Chopin die Variationen: „Souvenir de Paganini".

Daß die Erscheinung Paganinis auf Chopin solch tiefgehende Wirkung üben mußte, ist nur zu begreiflich. War doch die musikalische Atmosphäre, die den heranreifenden Tondichter in Warschau umgab, keineswegs so beschaffen, daß sie zu seiner inneren Klärung und Festigung

hätte beitragen können. Ein eigentliches Musikleben hatte sich dort, infolge der historischen Ereignisse in Polen, just erst in den Knabenjahren Chopins zu entwickeln begonnen. Und zwar vornehmlich dank eingewanderten, teils deutschen, teils tschechischen Musikern, in deren Händen die Pflege der höheren Musik auch noch in den Lehrjahren Chopins zum überwiegenden Teile lag. So tüchtig nun auch diese Musiker gewesen sein mögen, sie konnten schwerlich dem nach einer „neuen Welt" Ringenden irgendwie förderlich sein. Selbst Elsner, der nach dieser Hinsicht eine Ausnahme bildete, mußte schließlich versagen. Denn so verständnisvoll er auch dem Hochfluge des jungen Genies zu folgen imstande war, er vermochte dennoch nicht, ihm die Flügel gleichsam vollends zu lösen. Dies tat erst Paganini, aus dessen Musik dem jungen Tondichter zum erstenmal der Frühlingshauch einer, seiner eigenen wahlverwandten, neuen Tonwelt entgegenwehte.

Das große musikalische Phänomen Paganini war es auch, das in Chopin die Sehnsucht nach Erweiterung seines musikalischen Horizontes von neuem wach rief. Berlin hatte ihn nach dieser Hinsicht ein wenig enttäuscht. Um so mächtiger zog es ihn daher nach der damaligen Musikmetropole Europas: nach Wien. Als nun einige seiner Jugendfreunde eine Reise dorthin unternahmen, erwirkte er bei seinem Vater die Einwilligung, sich ihnen anzuschließen. Nach einem kurzen Aufenthalt in der alten polnischen Königsstadt Krakau, die er zum erstenmal kennen lernt, langt Chopin am 31. Juli 1829 in der Stadt an, die eine Wende in seinem Leben herbeiführen sollte. Wien ist es nämlich, wo Chopin seine europäische Feuerprobe besteht, wo sein in Warschau früh erkannter Genius gleichsam die Eichung empfängt, und von wo aus sein Ruhm zuerst in die Welt dringt. Allerdings mußte er zu dieser „Feuerprobe" förmlich gezwungen werden. Denn obschon er im tiefsten Innern sich seines Könnens wohl bewußt war, wollte er von einem Auftreten in der Kaiserstadt nichts hören. Es half nichts, daß ihre hervorragendsten Musikkoryphäen, die mit erstaunlichem Scharfblick sogleich das Genie in ihm erkannt hatten, ihn bestürmten, sich öffentlich hören zu lassen. In erster Reihe sein ehemaliger Klavierpartner in Warschau, Wilhelm Würfel, der, als Kapellmeister am Kärntnertor-Theater wirkend, ihn mit diesen Musikgrößen bekannt gemacht hatte. Ebenso vergeblich suchte ihn der Verleger Haslinger, bei dem einige seiner Kompositionen,

darunter die Don Juan-Variationen (op. 2), erscheinen sollten, klar zu machen, daß es für diese Werke von Vorteil wäre, wenn sie vom Komponisten selber in Wien zum Vortrage gebracht würden. Schließlich wurde Chopin aber von Würfel überrumpelt, der, ohne noch von ihm die bestimmte Zusage erhalten zu haben, einfach die sein Konzert ankündigenden Plakate affichieren ließ, um ihn auf diese Weise zum Auftreten zu zwingen. Erscheint nun auch einerseits das Zögern Chopins, sich als gänzlich Unbekannter in der damaligen ersten Musikstadt Europas öffentlich hören zu lassen, nicht unbegreiflich, so kommt andererseits doch auch seine große Reizsamkeit hierbei mit in Betracht. Diese war es nämlich vor allem, die ihn jedes öffentliche Auftreten so sehr als eine Qual empfinden ließ, daß er sich ihm immer zu entziehen suchte. Und zwar nicht nur in seinen jungen Jahren, sondern auch späterhin, als er schon der weltberühmte Meister war. Sein Verhalten in Wien wird aber erst verständlich, wenn man seine dortigen Tagebuchaufzeichnungen liest, die neben jenen aus seinen Stuttgarter Tagen leider die einzigen sind, die wir von ihm besitzen, und die den besten Schlüssel zu seinem Wesen darstellen.

„Heute war es schön im Prater," schreibt der junge Meister in sein Tagebuch, „eine Menge von Leuten, die mich nichts angehen. Das Grün bezaubert mich, der Frühlingsduft und die Unschuld in der Natur weckten in mir Gefühle aus meiner Kindheit Tagen. Ein Gewitter war im Anzuge, ich kehrte daher nach Hause zurück. Das Gewitter verzog sich, und mich umfaßt jetzt Trauer. Warum? Selbst die Musik freut mich heute nicht; es ist schon so spät und ich habe noch nicht das Bedürfnis zu schlafen. Ich weiß nicht, was mir eigentlich fehlt."

„Die Zeitungen und Plakate künden schon mein in zwei Tagen stattfindendes Konzert an," heißt es in dem Tagebuch weiter, „aber mich geht dies so wenig, wie nur irgend etwas an. Ich beachte die Komplimente nicht mehr, die mir immer fader dünken. Ich sehne mich nach dem Tode und möchte meine Eltern noch einmal wiedersehn. Konstanzens[1]) Bild steht mir vor Augen, ich glaubte sie nicht mehr zu lieben, und dennoch umschwebt sie mich noch immer. Alles, was ich bis jetzt von der Fremde kennen gelernt, dünkt mich so kalt, so unerträglich und

1) Konstanze Gladkowska, siehe Seite 16 und 17.

weckt nur Sehnsucht nach der Heimat, nach all den herrlichen Augenblicken, die ich dort nicht zu schätzen verstand. Was mir einstmals groß schien, kommt mir heute so alltäglich vor; die Menschen hier sind nicht die meinigen, sind wohl gut, aber gut aus Gewohnheit; tun alles so ordentlich, ach gar zu ordentlich, flach, mittelmäßig, was mich vollends aus der Fassung bringt. Nicht einmal riechen kann ich die Mittelmäßigkeit! So traurig bin ich, kann mir keinen Rat schaffen!"

Das ist die typische Expektoration des Reizsamen, die sich als solche vor allem durch die Tatsache erweist, daß die in ihr zum Ausdrucke gelangenden Zustände nur eingebildete sind. Denn dieses „zum Tode betrübt" sehen wir in dem Augenblicke dem „himmelhoch jauchzend" weichen, da die Feuerprobe glücklich bestanden ist, der junge Meister vom Wiener Publikum mit beispiellosem Enthusiasmus empfangen wird. Nun ist ihm die Fremde, die ihn gestern „kalt und unerträglich" dünkte, ein Quell des Glücks; und er berauscht sich förmlich an dem Beifall derselben Menschen, an denen er tags zuvor so vieles auszusetzen hatte. Vergleicht man die nach dem ersten Auftreten in Wien an seine Angehörigen gerichteten Briefe mit jenen Tagebuchaufzeichnungen, so möchte man es fast bezweifeln, daß sie von einer und derselben Hand herrühren. Freilich war auch sein Erfolg ein ganz ungewöhnlicher. Wie er gleichsam im Vorgefecht sich die Wiener Musikkoryphäen erobert hatte, so fand er auch bei dem so überaus musikalischen Publikum der Donaustadt gleich beim ersten Auftreten das vollste Verständnis. In erster Reihe durch seine Improvisationen. „Ich bin" — schreibt er den Seinen — „bei der ‚Freien Phantasie' darum besser weggekommen, weil die Deutschen solche zu schätzen verstehen." Die „Deutschen" verstanden aber nicht nur die Improvisation über ein Thema aus „Die weiße Dame" zu schätzen, wurden vielmehr von einer über ein polnisches Volkslied „Chmiel" „geradezu elektrisiert", wie es in einem der Wiener Briefe Chopins an seine Angehörigen heißt. Das hinderte sie allerdings nicht, an seinem Spiel eines auszusetzen: die Zartheit des Anschlages. Also gerade dasjenige, was seine Eigenart gebildet und ihn zum Schöpfer des modernen Klavierspiels gemacht hat. Dies kann indes nicht Wunder nehmen, wenn man bedenkt, daß die damaligen Klaviervirtuosen auf das „Pauken" das Hauptgewicht gelegt haben. Chopin, der sich dessen wohlbewußt war, daß „seine Art zu spielen", wie er an Woj-

ciechowski schreibt, eben einen Bruch mit der bisherigen Tradition bedeute, nahm sich denn auch diesen Vorwurf nicht zu Herzen. Um so weniger, als sein Spiel in jenem Kreise verständnisvolle Aufnahme fand, der im Musikleben des damaligen Wien die tonangebende Rolle spielte: in der Hocharistokratie. „Wie man mir sagt," heißt es in dem erwähnten Schreiben weiter, „habe ich der hiesigen Noblesse gefallen. Die Schwarzenberg, Wrbna usw. haben die Zartheit und Eleganz meines Spiels gelobt. Beweis dessen, daß Graf Dietrichstein, eine dem Kaiser nahestehende Persönlichkeit, hinter die Kulissen gekommen ist, mit mir Französisch gesprochen, mich gelobt und zu längerem Verweilen in Wien angeeifert hat." Einen weit stärkeren Beweis für das große Interesse, das ihm die Wiener hocharistokratischen Kreise entgegenbrachten, erhielt Chopin jedoch in der an ihn von seiten der Beethoven intim befreundet gewesenen fürstlichen Familie Lichnowsky ergangenen Einladung zu einem Teeabend. Dieser sollte insofern von musikgeschichtlichem Interesse werden, als er dem Nokturnensänger Gelegenheit bot, sich an den Flügel zu setzen, auf dem einige Jahre vorher der Schöpfer der Neunten sich oft hatte vernehmen lassen. In dem erwähnten Briefe an die Seinen schildert Chopin voll Entzücken den Empfang bei Lichnowskys und hebt namentlich den Beifall hervor, den sein Spiel bei der Damenwelt, insbesondere bei der ersten damaligen Pianistin Wiens, Fräulein Leopoldine Blahetka gefunden. Dieser jungen Künstlerin, einer Tochter des Redakteurs der „Wiener Zeitung", sollte Chopin mit der Zeit gefährlich werden. Denn mehr noch als durch sein Spiel, nahm er sie während seiner häufigen Besuche in ihrem Elternhause, die dem gemeinsamen Musizieren galten, durch den Zauber seines Wesens gefangen, so daß sie auf dem besten Wege war, ihr Herz an ihn zu verlieren. Aber auch er gewann die schöne Wienerin lieb, und hat ihr späterhin, als sie in Warschau auftreten sollte, den Weg dazu geebnet.

Hatte er nun mit seinem ersten Wiener Konzert schon großen Erfolg errungen, so bedeutete das bald darauf, namentlich auf Drängen der hocharistokratischen Kreise, veranstaltete zweite, einen wahren Triumph. Diesen feierte jedoch nicht mehr der Virtuose, sondern der Tondichter Chopin, insbesondere der Schöpfer des „Rondo à la Krakowiak". Daß nun gerade diese spezifisch polnische Komposition sowohl bei der Kritik als bei dem Publikum Wiens Verständnis gefunden hat, ist nur aus der

großen musikalischen Kultur dieser Stadt erklärlich. Denn nicht das ihnen fremde nationale Element in dem Rondo konnte es gewesen sein, was ihnen aufgegangen war, sondern einzig und allein die neue Tonsprache darin. In welch erstaunlicher Weise dies bei der Kritik der Fall war, erhellt vor allem aus dem Urteil des überaus strengen und gefürchteten Bäuerle in der „Wiener Theater-Zeitung". Dort heißt es unter anderem: „Er ist ein junger Mann, der auf eigenem Wege geht, auf diesem Weg zu gefallen weiß, obwohl seine Art und Weise in Spiel wie in Schreibart von der gewöhnlichen Konzertisten-Form bedeutend abweicht; und zwar zumal hierin, daß das Streben: Musik zu machen, dem Streben: zu gefallen bei ihm auf eine merkliche Weise vorherrscht." Ähnlich lauteten die Urteile in den anderen hervorragenden Zeitschriften des damaligen Wien, wie „Der Sammler", „Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" usw. Vielleicht noch bezeichnender als das Urteil Adolf Bäuerles, war der Bericht des Wiener Korrespondenten der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung". „Herr Chopin," so schrieb er, „führte sich als Meister vom ersten Range ein . . . Seine durch hohe Genialität gestempelten Erzeugnisse geben den von der Natur so freigebig bedachten, selbstkräftigen Virtuosen zu erkennen, der, ohne vorhergegangenes Ausposaunen, als eines der leuchtendsten Meteore am musikalischen Horizonte erscheint."

Wie sehr sich nun Chopin, noch ehe ihm diese „Stimmen der Presse" bekannt geworden waren, darüber im Klaren gewesen, daß sein ungewöhnlicher Erfolg in Wien eine entscheidende Wende in seinem Leben bedeute, geht aus einem Brief an seine Angehörigen hervor, worin es heißt: „Das ist schon mein Eintritt in die große Welt." Dieser „Eintritt" hob sein Selbstgefühl um so mehr, als er bei aller Liebe zu Warschau auf seine dortigen Erfolge nicht viel gab. Darum brannte er denn auch jetzt auf die Heimkehr, um mit den Seinen die Wiener Erlebnisse zu teilen, die, wie er ihnen schreibt, ihn „um vier Jahre klüger und erfahrener gemacht haben". Dessenungeachtet schloß er sich jedoch den vier Freunden, mit denen er die Reise nach Wien gemacht, an, als sie von dort aus nach Prag und Dresden sich begaben. In Prag hielten sie sich nur kurz auf, um es sich „blitzschnell jedoch nicht ohne Nutzen anzusehen", wie Chopin den Angehörigen schreibt. Als den größten, den er von diesem kurzen Aufenthalte in der Hauptstadt Böhmens hatte, bezeichnet er die

durch den dortigen Stadttheater-Dirigenten Fr. Wilhelm Pixis gemachte Bekanntschaft mit dem Dresdener Komponisten und Klaviervirtuosen Alexander August Klengel, der gerade damals in Prag weilte. Dieser ausgezeichnete Künstler, mit dem Chopin ein Jahr später in Dresden noch einmal zusammentreffen sollte, nahm ihn vor allem durch seine Fugen gefangen, die er ihm vorspielte. „Man könnte sagen," schreibt Chopin darüber an Wojciechowski, „daß sie eine Fortsetzung zu den Fugen Bachs bilden." Und wie zur Bekräftigung dieses Lobes fügt er hinzu: „Man merkt den Unterschied zwischen ihm und Czerny." Der Letztere war nämlich Chopin, noch ehe er ihn in Wien persönlich kennen gelernt hatte, als Komponist zuwider. Und er gewann dann auch aus der Bekanntschaft mit ihm nur die Überzeugung, daß Czerny „gefühlvoller sei als alle seine Kompositionen". Als Klengel von Chopin erfuhr, daß er nach Dresden reise, gab er ihm eine Empfehlung an den dortigen ersten Hofkapellmeister Morlacchi, damit er ihn mit dem musikalischen Wesen von Elbflorenz bekanntmache. Eine noch bessere Empfehlung zu diesem Zwecke erhielt er aber von dem sächsischen General Leiser, den er beim Fürsten Clary in Teplitz kennen lernte, woselbst er auf der Reise nach Dresden einen Tag sich aufhielt. Von seinem Warschauer Freund Lempicki, der in Teplitz die Kur gebrauchte und im fürstlichen Hause verkehrte, dort auf einen Abend eingeführt, hatte Chopin mit seinem Spiel alle Anwesenden, insbesondere aber den General bezaubert. In einem von Dresden aus an seine Angehörigen gerichteten Briefe schildert er diesen Abend in folgender, für ihn überaus charakteristischer Weise:

„Wir treten ein: ‚kleine, aber honette Compagnie'.[1]) Ein österreichischer Fürst, ein General, dessen Namen ich vergessen, ein englischer Schiffskapitän, einige junge Elegants, wie ich glaube, auch österreichische Fürsten, und ein sächsischer General namens Leiser, schrecklich ordenbesät und mit einer Schramme im Gesicht.

Nach dem Tee, vor dem ich mich viel mit dem Fürsten Clary selbst unterhielt, bat mich seine Mutter, ich möge mich ans Klavier zu setzen ‚geruhen' (ein gutes Klavier von Graff). Ich ‚geruhte', bat jedoch meinerseits auch, daß man mir ein Thema zur Improvisation zu geben ‚geruhe'.

---

1) Diese Worte sind im polnischen Originalbrief deutsch geschrieben.

Unter dem schönen Geschlecht, das rings um einen großen Tisch stickend, strickend und klöppelnd dasaß, begann es gleich darauf zu gurren: ‚un thème, un thème'. Drei reizende Prinzessinen berieten sich, bis schließlich eine an Herrn Fritsche (so viel ich bemerkte, den Hofmeister des jungen Clary) sich wandte, der unter allgemeiner Zustimmung mir ein Thema aus Rossinis ‚Moses' gab.

Ich habe improvisiert — und zwar so glücklich, daß General Leiser mit mir nachher lange konversierte, und als er erfuhr, daß ich nach Dresden fahre, mir sogleich an den Baron von Friesen folgende Zeilen schrieb: ‚Monsieur Frédéric Chopin est recommandé de la part du Général Leiser à Monsieur le Baron de Friesen, Maitre de Cérémonie de S. M. le Roi de Saxe, pour lui être utile pendant son séjour à Dresde, et de lui procurer la connaissance de plusieurs de nos premiers artistes.' Darunter deutsch: ‚Herr Chopin ist selbst einer der vorzüglichsten Pianospieler, die ich bis jetzt kenne'."

Über den Dresdener Aufenthalt selbst enthält dieser Brief leider nur spärliche Mitteilungen, dagegen manche Bemerkungen, die für die Charakteristik des jungen Chopin bezeichnend sind. So die von jugendlicher Eitelkeit zeugende, daß Signor Morlacchi ihn abholen gekommen sei, um ihn mit Klengels Schülerin, der ausgezeichneten Dresdener Pianistin Frl. Pechwell, bekannt zu machen. „Nicht ich bin zu ihm gekommen, sondern er zu mir! Ha! Ha! Ha!" Ferner die folgende über „Faust", der gerade damals zur Feier des achtzigsten Geburtstages Goethes im Dresdener Hoftheater in der Tieckschen Bearbeitung zum ersten Mal gegeben wurde: „Eine fürchterliche, aber großartige Phantasie."

Man sollte wohl billig glauben, daß sein in so ungewöhnlicher Weise erfolgter „Eintritt in die große Welt" dazu angetan gewesen sein müßte, eine günstige Wirkung auf sein Wesen auszuüben. Dies war nun aber keineswegs der Fall. Denn mit der Heimkehr nach Warschau sehen wir den Tondichter nur zu bald in seine frühere Verfassung zurückfallen. Die guten Wiener Geister verlassen ihn gleichsam in dem Moment, da er den heimatlichen Boden wieder betritt. Hierzu trugen nun allerdings die krähwinkeligen Verhältnisse in den Warschauer Musikkreisen nicht wenig bei, die er gleich nach seiner Ankunft am eigenen Leibe zu verspüren bekam. Diese Kreise hatten sich seit langem in zwei feindliche Lager getrennt, von denen das eine sich um Elsner, das andere um

dessen Antagonisten, den Operndirektor und Komponisten Kurpiński, scharte. Das letztere hatte gute Beziehungen zur Warschauer Presse und mißbrauchte sie jetzt dazu, den großen Wiener Erfolg Chopins entsprechend zu „verkleinern". Dies geschah in der Weise, daß die so außerordentlich günstigen Urteile der Wiener Musikkritik über das Auftreten Chopins in der Donaustadt, in den Warschauer Blättern einfach zu seinen Ungunsten gefälscht wurden. Das war der Willkommgruß, mit dem der so ruhmvoll in die „große Welt" eingetretene junge Meister auf heimatlichem Boden empfangen wurde. Kein Wunder, daß in Chopin daraufhin der Wunsch rege wurde, nach Wien zurückzukehren, um von dort aus „zu seiner weiteren Ausbildung" nach Italien und späterhin nach Paris zu gehen. Indessen mußte er aber, da sein Vater sich zunächst mit diesem Plane nicht befreunden wollte, noch ein volles Jahr in Warschau bleiben. Und das bedeutete für ihn nicht nur die Wiederaufnahme der angestrengten kompositorischen Tätigkeit, sondern auch die Wiederkehr aller Höllenqualen seiner Liebe zu Konstanze Gładkowska. Mit anderen Worten: den Rückfall in dieselbe Verfassung, von der ihn Wien für kurze Zeit befreit hatte. Dieser wurde indes sozusagen durch eine Gnadenfrist noch aufgehalten. Bald nach seiner Rückkehr aus Wien begab sich nämlich Chopin, einer Einladung des Fürsten Anton Radziwiłł folgend, nach dessen Gute Antonin, woselbst er acht Tage sich aufhielt. Zu diesem Besuche hatte er sich freilich ebenso schwer entschlossen, wie seinerzeit zu dem Auftreten in Wien. Es war wiederum nur seine Reizsamkeit, die ihn die „Herrengnade", wie er die Einladung des Fürsten nennt, genau so peinlich empfinden ließ, wie ehedem die „Mittelmäßigkeit" der Wiener. Aber wie dort, weicht auch hier diese Empfindung bald einer um so angenehmeren, als er beim Fürsten nicht nur die liebenswürdigste Aufnahme, sondern in dessen reizender Tochter Wanda ein Wesen findet, das auf ihn große Anziehung ausübt. „Sie ist noch jung," schreibt er über sie von Antonin aus an Wojciechowski, „zählt erst 17 Jahre, ist schön, und — bei Gott! — es ist eine wahre Wonne, ihre Fingerchen zu stellen." Er erteilt der Prinzessin nämlich Unterricht im Klavierspiel, und schreibt sogar eigens für sie: „Alla Polacca" mit Violoncell. „Es ist darin nichts weiter als schimmernder Tand, für den Salon — für Damen. Ich wollte, siehst Du eben, daß die Prinzessin Wanda es einstudiere. Denn sie besitzt viel musikalische

Empfindung, und man braucht ihr nicht erst zu sagen: hier crescendo, dort piano, hier rascher, dort langsamer.“ Nicht minderes Lob zollt er den musikalischen Fähigkeiten ihrer älteren Schwester Elise, der nachmaligen berühmten Jugendliebe Kaiser Wilhelms I. „Du kannst Dir von dem Charakter der Prinzessin Elise daraus einen Begriff machen, daß sie sich meine Polonaise (F-moll) täglich vorspielen ließ und für das Trio in As-dur eine besondere Vorliebe hatte.“ Die große musikalische Begabung der beiden Prinzessinnen, die es bewirkte, daß Chopins Aufenthalt in Antonin zu einem überaus angenehmen sich gestaltete, war eine ererbte. Sie hatten sie von ihrem Vater her, der ein sehr begabter Komponist war und namentlich als Schöpfer der Musik zu Goethes Faust sich bekannt gemacht hat. Diese Musik lernt Chopin jetzt kennen und gesteht, daß er darin „viele so schöne, ja sogar geniale Sachen“ gefunden, wie er sie vom Fürsten niemals erwartet hätte.

Nach Warschau zurückgekehrt, verschloß sich Chopin in der ersten Zeit ganz vor der Welt und stürzte sich förmlich in seine tonschöpferische Tätigkeit. Diese bildet jetzt sozusagen den einen und Konstanze Gładkowska den anderen Pol seines Innern. Die Sängerin wird nach und nach zu seiner Egeria. Er schafft nunmehr nur noch mit dem Gedanken an sie. Sie inspiriert ihn zu dem F-moll-Konzert, sowie zum Des-dur-Walzer, ferner zu den zwei herrlichen Liedern: „Wunsch“ und „Was ein Mädchen liebt“ (Gedichte von Witwicki). Auch das einzigartige E-moll-Konzert ist unzweifelhaft von ihr inspiriert.

Seine Abgeschiedenheit vermag es indes nicht zu hindern, daß ihn die an ihm durch das Kurpiński-Lager begangene Perfidie unausgesetzt wurmt. Denn nur daraus läßt es sich erklären, daß er sich zu einem öffentlichen Auftreten in Warschau entschließt. Er bezweckt damit nichts anderes, als eine Richtigstellung der in der dortigen Presse gefälschten Urteile über seine Wiener Konzerte. Sie gelingt ihm auch, wenngleich nicht in vollem Maße. Das Warschauer Publikum stand eben hinsichtlich der musikalischen Kultur um vieles tiefer als das der Donaustadt. Dem durch seinen Wiener Aufenthalt und Erfolg um „vier Jahre reifer“ gewordenen Tondichter entging dies auch trotz der starken Beifallsbezeigungen nicht. „Das erste Konzert hat,“ schreibt er an Wojciechowski, „obschon es voll war, da drei Tage vorher weder Loge noch Parkett zu bekommen waren — im Ganzen auf die Menge nicht den Eindruck ge-

macht, den ich erwartet hatte. Das erste, nur einer kleinen Anzahl zugängliche Allegro erwarb sich wohl ein Bravo, jedoch, wie mich dünkt, nur deshalb, weil man sich den Anschein geben mußte, daß man es als Neuigkeit bewundere und den Kenner spielen wollte! Das Adagio und Rondo haben den größten Effekt gemacht. Hier ließen sich schon aufrichtigerer Applaus und Bravorufe hören. Das Potpourri[1]) über polnische Lieder hingegen hat meines Erachtens seinen Zweck vollständig verfehlt. Man applaudierte zwar, aber offenbar nur, um mir, kurz vor Schluß, zu zeigen, daß man sich nicht gelangweilt habe."

Immerhin entschloß er sich zu einem abermaligen Auftreten, das ihn freilich ebensowenig befriedigte wie das erste. Er spielte mit dem vollen Bewußtsein, ein Publikum vor sich zu haben, das ihn nicht verstehen konnte. „Wenn ich Dir offen gestehen soll," heißt es in dem nämlichen Briefe an Wojciechowski, „habe ich nicht in der Weise improvisiert, wie ich Lust hatte, weil dies nicht für diese Welt bestimmt gewesen." In diesem Schreiben findet sich auch eine Stelle, die vermuten läßt, daß für die beiden Konzertabende auch Gründe finanzieller Natur mit ausschlaggebend gewesen sind. Chopin wollte sich augenscheinlich das für die von ihm geplante Reise nach dem Ausland nötige Geld verdienen, um des Vaters Beutel zu schonen. Mit deutlich erkennbarem Bedauern teilt er nämlich dem Freunde mit, daß ihm beide Konzerte nach Abzug der Unkosten „nicht einmal fünf Tausender"[2]) eingebracht hätten. Hatte er nun schon nach der künstlerischen und materiellen Seite keinen Grund zur Zufriedenheit, so ersah er überdies noch aus dem Verhalten der Presse, daß sein Auftreten keineswegs dem Cliquewesen der dortigen Musikkreise beizukommen imstande war. Im Gegenteil. Nunmehr erst entbrannte ein regelrechter Zeitungskrieg. Das Elsner und mithin auch Chopin feindliche Kurpiński-Lager geriet namentlich durch einen Artikel der „Gazeta urzędowa" (Amtszeitung) in Harnisch, worin es unter anderem hieß: „daß, wenn Chopin in die Hände eines Pedanten oder Rossinisten (worunter eben Kurpiński gemeint war, der als Operndirektor vornehmlich Rossini kultivierte) geraten wäre, er niemals das hätte werden können, was er jetzt sei". Das auf Kurpińskis Seite stehende Organ

1) Grand Fantasie sur des airs polonais, op. 13.

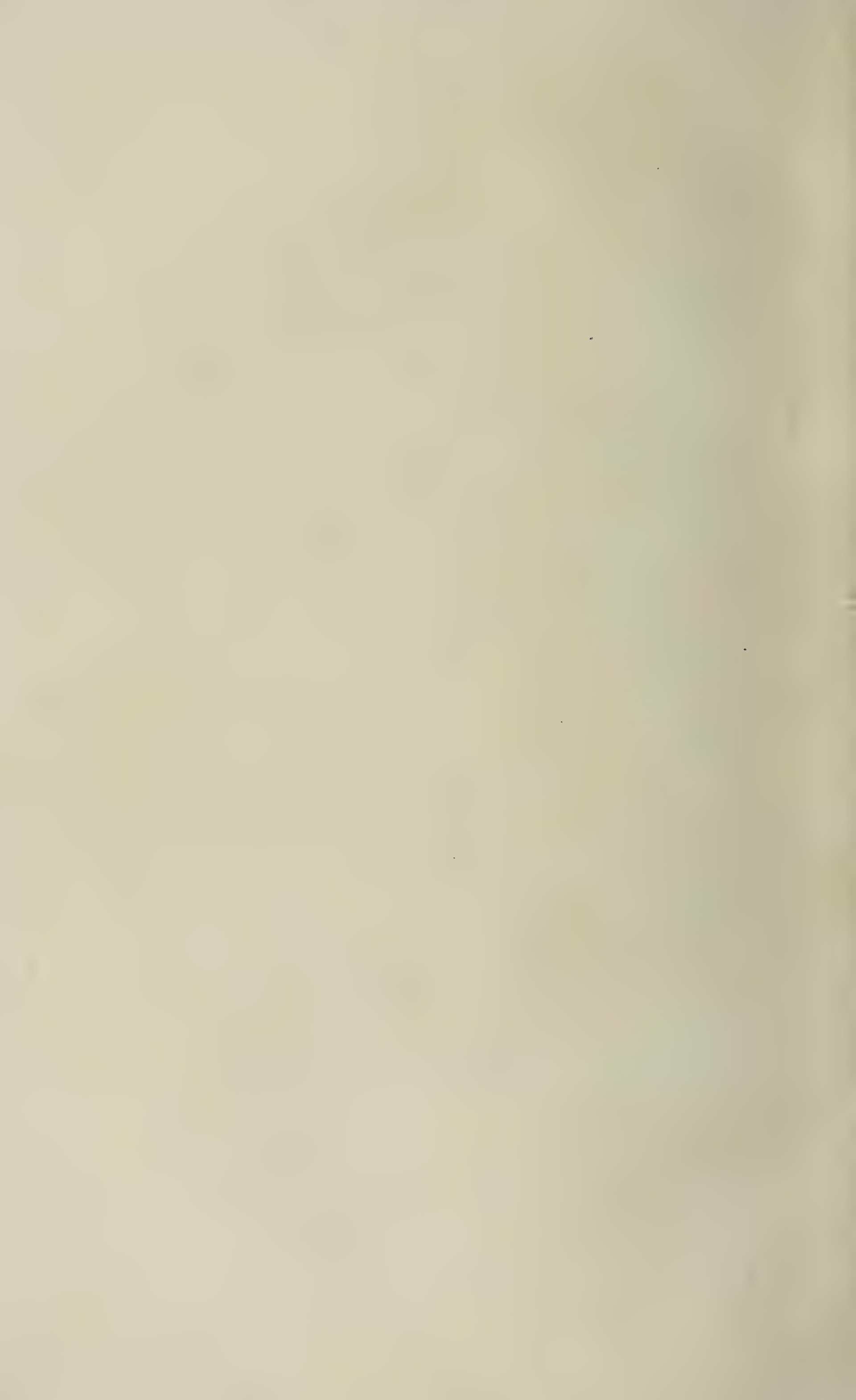
2) Polnische Gulden nämlich.

„Gazeta Warszawska (Warschauer Zeitung) beantwortete dies nun mit scharfen Ausfällen gegen Elsner und Chopin. Dem jungen Tondichter wurde insbesondere der Rat erteilt, Rossini sich wohl anzuhören, ihn aber nicht zu kopieren. Chopin nahm diese Ausfälle scheinbar ohne Erregung hin. In einem Briefe an Wojciechowski beschränkte er sich lediglich auf die Feststellung, daß die „Gazeta Warszawska" im Rechte sei. „Wenngleich ich", schrieb er, „nun noch nichts bin, so hat sie insofern recht, als ich, wenn ich nicht bei Elsner studiert hätte, der ganz nach meinem Wunsche gewesen, sicherlich noch weniger können würde, als ich heute kann." Diese Ruhe in dem Schreiben an Wojciechowski war indes nur eine gespielte. In Wirklichkeit trug nämlich jene Preßfehde in erster Reihe dazu bei, ihm den Aufenthalt in Warschau zu verleiden. „Du glaubst es nicht," klagt er einmal, „wie traurig jetzt Warschau für mich ist; wenn meine Angehörigen mir den Aufenthalt nicht angenehm machten, ich hielte es hier wahrlich nicht aus." Auch er selber suchte sich ihn nach Möglichkeit erträglich zu machen. So nahm er vor allem an musikalischen Veranstaltungen ihm befreundeter Musiker, insbesondere an den „Freitag-Abenden" beim Komponisten und Pianisten Josef Christoph Keßler, teil. An diesen Abenden pflegte nichts vorher festgesetztes, sondern „eben nur die Komposition, die gerade erwischt wurde", gespielt zu werden. Ferner besuchte er, durch die ihm angeborene schauspielerische Begabung von frühester Jugend her zum Theater sich mächtig hingezogen fühlend, regelmäßig jetzt die Vorstellungen des Schauspielhauses, und interessierte sich lebhaft für die Vorgänge in der Mimenwelt. Häufig fand er sich auch in dem damaligen Literaten- und Künstler-Café „Zum Aschenbrödel" ein, wo er mit ihm befreundeten Dichtern wie Witwicki (von dem er mehrere Gedichte vertont hat), Mochnacki und Brodziński, sowie Musikern und Schauspielern zusammentraf. Seine Niedergedrücktheit hielt jedoch trotzdem an und machte in ihm das Verlangen nach der „großen Welt" immer dringender rege. In dieser Verfassung traf ihn nun ein großes Ereignis im Warschauer Musikleben: das Auftreten der göttlichen Henriette Sontag. Wie ehedem Paganini, so bedeutete hier diese gottbegnadete Künstlerin für ihn ein Erlebnis von tiefgehender Wirkung. Schon die Ankündigung ihrer Konzerte belebte ihn in außerordentlichem Maße. „Wie bin ich der Sontag dankbar, daß sie zu uns kommt!" schreibt er an

Wojciechowski und schärft ihm ein, sich ja nicht eins von ihren Konzerten entgehen zu lassen. Und als er ihre persönliche Bekanntschaft macht, findet er in einem Briefe an den Freund, worin er sich fast ausschließlich mit ihr beschäftigt, nicht Worte genug zu ihrem Lobe. Ihre unvergleichliche Kunst aber ruft in ihm einen ähnlichen Umsturz hervor, wie die Paganinis. Er findet in ihrer „neuen Art" die nämlichen, wahlverwandten Elemente, die ihn bei dem wälschen Zauberer geblendet hatten. Gleich diesem weckt sie jedoch vor allem in ihm die Sehnsucht nach der „großen Welt". Und zwar um so mächtiger, als er ja durch seinen Wiener Erfolg bereits den „Eintritt" in diese vollzogen hatte und sich seit seiner Rückkehr von der Donaustadt unausgesetzt mit dem Gedanken trägt, Warschau zu verlassen. Obwohl er nun in diesem Vorhaben von der Sontag bestärkt wird, vermag er sich zur Abreise dennoch nicht zu entschließen. Er schiebt sie vielmehr immer von neuem auf, wenngleich er sich der Unmännlichkeit dieses Vorgehens völlig bewußt ist und in den Briefen an Wojciechowski sich deshalb selber die Leviten liest. Als ihm jedoch der Freund wegen seiner Unentschlossenheit Vorwürfe macht und die naheliegende Annahme ausspricht, daß es wohl eine Herzenssache sei, die ihn in Warschau zurückhalte, stellt er dies mit einer Eröffnung in Abrede, worin sich seine echte Künstlernatur bekundet. Denn nichts anderes, als der für alle Schaffenden charakteristische Egoismus ist es, der daraus deutlich spricht. „Wenn Du etwa", schreibt er, „den Verdacht hegst, daß mich hier eine Herzenssache fesselt, so bist Du gleich vielen Warschauern im Irrtum. Wirf ihn fort und sei überzeugt, daß ich dort, wo es sich um mein Ich handelt, mich über alles hinwegzusetzen imstande wäre." Und er war es auch imstande. Das bewies er, indem er nicht nur die Liebe zu Konstanze, sondern auch die zu den Angehörigen und zu den Freunden, vor allem aber die zum Vaterlande der Liebe zur Kunst zum Opfer zu bringen sich entschloß. Freilich erst nach beispiellos hartem Ringen, aus dem heraus eben das unausgesetzte Verschieben der Abreise sich erklärt. Der Mensch in ihm zwang sich nach und nach hinter den Künstler zurückzutreten. Und damit begann eben die Tragödie seines Lebens. Als Mensch, trotz aller Krähwinkelei Warschaus, mit jeder Faser an der heimatlichen Scholle hängend, reißt er sich schließlich dennoch von ihr los, um, wie er meint, den Künstler in sich nicht in der Entwicklung zu hemmen. Wie schwer ihm dies jedoch



Henriette Sontag als Donna Anna
Nach dem Gemälde von Paul Delaroche



ankam, ist aus seinen vor der Abreise an Wojciechowski gerichteten Briefen zu ersehen. In manchen macht er geradezu den Eindruck eines hart an der Grenze des Wahnsinns Stehenden. Ein ewiges Fliehen vor sich selber, eine unausgesetzte Sucht nach Betäubung gibt den letzten in Warschau verbrachten Tagen das Gepräge. Hatte er sich nach seiner Rückkehr aus Wien vor der Welt verschlossen und nur seiner Kunst gelebt, so stürzte er sich jetzt förmlich „ins volle Menschenleben". Fast kein Abend, den er nicht bei einer ihm befreundeten Familie zubringt, wo er bis in die tiefe Nacht hinein musiziert oder mitunter bis zum Morgengrauen dem Tanze sich hingibt. Auch in den Warschauer Kaffeehäusern ist er jetzt häufiger als je zu sehen, ebenso in den Straßen, wo die elegante Welt der Weichselstadt zu flanieren pflegt. Er macht ferner Ausflüge in die Umgebung der Stadt, schaut sogar dem Exerzieren der Soldaten zu, und interessiert sich mit auffallender Lebhaftigkeit für den Stadtklatsch. Dies alles steigert indes nur seine Erregtheit. Und so kehrt er denn schließlich zum Schaffen zurück. Dieses allein gewährt ihm, wonach er überall vergeblich sucht: die Auslösung der sein Inneres aufwühlenden Gefühle. Sie finden Ausdruck in einer Reihe von Notturnen, namentlich aber in dem einzigartigen E-moll-Konzert, für das er vielleicht aus diesem Grunde Zeit seines Lebens eine besondere Vorliebe hatte. Als es vollendet ist, bringt er es bei sich zu Hause zur Erstaufführung, zu der er die Vertreter der beiden musikalischen Heerlager Warschaus einzuladen sich den grimmigen Spaß macht. Es war das letzte auf heimatlicher Erde vollendete Werk. Und er nahm damit auch in einem kurz vor seiner Abreise veranstalteten Konzertabend Abschied vom Vaterland. Zugleich von seinem „Ideal", der Sängerin Konstanze Gładkowska, die in diesem Konzert mitwirkte, und die er ebenso wie das Vaterland nie wiedersehen sollte, dessen Geschicke just um den Zeitpunkt, da er es zu verlassen sich anschickte, von neuem tragisch sich zu gestalten begannen. Als wollten die himmlischen Mächte gleichsam die spätere innige Verknüpfung seiner eigenen Schicksale mit denen Polens andeuten, setzte dort nämlich kurz vor seiner Abreise die revolutionäre Bewegung ein, deren trauriges Ende ihm zum Verhängnis werden sollte. Diese Bewegung war durch die damals (1830) im übrigen Europa entstandene hervorgerufen worden, welch letztere auf Chopins Abreise insofern Wirkung übte, als sie ihm die Erlangung eines

Passes nach Italien unmöglich machte, wohin er sich von Wien aus begeben sollte. Vielleicht wäre er auch aus diesem Grunde länger in Warschau geblieben. Sein Schicksal wollte es jedoch, daß er gerade in dem Augenblicke, da er infolge der Paßschwierigkeiten die Abreise von neuem aufgeschoben hatte, eine äußerst schmeichelhafte Rezension des „Wiener Allgemeinen Musik-Anzeigers" über seine Don Juan-Variationen (op. 2) erhielt. Diese Rezension entschied gewissermaßen über seine Zukunft. Sie gemahnte ihn an seine ungewöhnlichen Erfolge in der Donaustadt, zog ihn mit unwiderstehlicher Gewalt dahin, weckte in ihm den Künstlerehrgeiz, der alle anderen Gefühle niederrang. „Man hat sich dort", schreibt er an Wojciechowski, „meiner von neuem erinnert, was eben ausgenützt werden muß." Es gilt für ihn jetzt, um jeden Preis, sobald als möglich nach Wien zu reisen, um seinen dort erfolgten „Eintritt in die große Welt" zu befestigen. Im tiefsten Innern ist freilich der Kampf des Künstlers mit dem Menschen noch lange nicht zu Ende gekämpft. Vergeblich sucht Chopin durch gespielte Burschikosität und geheuchelte Ironisierung der Abschiedstunde sich selbst darüber zu täuschen, indem er in einem Briefe an Wojciechowski meint: „Ich habe die ehrliche Absicht, in aller Stille, ohne jemandem ein Wort zu sagen, von Samstag in acht Tagen, ohne Pardon, trotz allen Lamentos, allem Weinen und Klagen und Fußfallen — abzureisen. Die Noten in das Bündel, das Bändchen[1]) in die Seele, die Seele auf den Arm — und in die Diligence! Die Tränen werden gleich Erbsen von allen Seiten der Stadt der Länge und Breite nach fallen, vom Kopernikus bis zu den Quellen, von Branek bis zur König Sigismundsäule. Ich aber, kalt und gefühllos wie ein Stein, werde die armen Kinder[2]) auslachen, die von mir solch rührenden Abschied nehmen werden . . ." Das ist von zu unechtem Klange, um als der wahre Ausdruck seiner damaligen Verfassung gelten zu können. Diesen bildet vielmehr die folgende, unverkennbar mit Herzblut geschriebene Briefstelle, worin wir ihn seine künftigen Geschicke in geradezu divinatorischer Weise vorausahnen sehen: „Ich bilde mir ein, daß ich Warschau verlasse, um nie wieder nach Hause zurückzukehren; bilde mir ein, daß ich abreise, um zu sterben . . . Ach, wie trost-

1) Das Bändchen war ein Andenken von Konstanze Gladkowska.
2) Chopin meint seine Geschwister.

los muß es sein, nicht dort zu sterben, wo man immer gelebt hat! Wie entsetzlich wird es für mich sein, anstatt meiner Angehörigen, einen gleichgültigen Arzt oder einen Diener an meinem Sterbebette zu sehen! . . ." Die Ahnung, daß es ein Abschiednehmen für immer gilt, verfolgt ihn unausgesetzt in den letzten, im Vaterlande verbrachten Tagen. Sie steigert seine Unruhe mit jedem Tage, bringt ihm zum Bewußtsein, daß er in der Fremde dem Heimweh preisgegeben sein werde, und läßt ihn den dem Menschen angeborenen Optimismus als etwas unbegreifliches erscheinen. „Ich werde", klagt er Wojciechowski, „in Wien zu ewigem Seufzen verdammt sein! Was ist es wohl, wenn das Herz betört ist? Du, der Du seine Macht so genau kennst, erkläre mir, warum es dem Menschen immer scheint, daß das Morgen besser sein wird als es das Heute ist?" Schließlich erfaßt ihn eine derart verzweifelte Stimmung, daß er nahe daran ist, die Reise aufzugeben. Aber immer von neuem sucht er sie vor sich selber zu rechtfertigen, bis er endlich zur Überzeugung gelangt, daß sie auch aus materiellen Gründen geboten erscheint. Freilich sind diese bei ihm von edelster Art. Sein Stolz bäumt sich bei dem Gedanken daran auf, es könnte ihm einmal so schlecht ergehen, daß ihn die Menschen bemitleiden würden. Und da er sich dessen wohl bewußt ist, kein „Faulpelz" zu sein, sondern im Gegenteil, doppelt so viel als bisher arbeiten zu können, will er nichts unversucht lassen, was ihn davor bewahren kann, jemals Mitleid zu erregen. „Um der Menschen willen werde ich alles opfern!" — schreibt er an Wojciechowski kurz vor der Abreise — „um der Menschen willen! Das ist um der Menschen Augen willen, damit die öffentliche Meinung, die bei uns so viel bedeutet, nicht zu meinem Unglück beitrage; keinesfalls zu dem innern, vielmehr nur zu dem äußern. Denn die Menschen nennen schon einen löcherigen Rock, einen abgeschabten Hut und ähnliche Dinge — ein Unglück . . ."

Dieser wahrhaft männliche Stolz, ein Charakterzug Chopins, dem wir noch häufig begegnen werden, vermochte ihn indes vor der Rührung nicht zu schützen, die ihn übermannte, als es endlich ans Abschiednehmen ging. Im Hause seines Jugendfreundes Reinszmit war's, wo sich ein zahlreicher Freundeskreis zu einem ihm zu Ehren veranstalteten Abschiedsabend vereinigt hatte. Wie wenn nun seine eigene düstere Vorahnung, daß er die teure Heimat für immer verlasse, sich seinen Freun-

den mitgeteilt hätte, verfielen sie auf den Gedanken, ihm an diesem Abend einen mit heimatlicher Erde gefüllten silbernen Pokal zum Andenken zu überreichen. Dies Symbol des Vaterlandes, das ihn mit diesem in der Fremde verknüpfen sollte, übte auf Chopin eine derart erschütternde Wirkung, daß er in heftiges Schluchzen ausbrach und sich lange Zeit nicht zu fassen vermochte. Im Laufe des Abends schien er jedoch sich beruhigt zu haben, ja sogar von der trinkfrohen Stimmung der Freunde erfaßt worden zu sein. Es war indes bei ihm nur jene Lustigkeit, die den nagenden Schmerz zu betäuben sucht. Das bewies die von ihm während des Mahles niedergeschriebene Komposition des „Bacchanals" von Witwicki, eines in Galgenhumor getauchten Gedichtes, das mit den Worten schließt:

„Lasse, Bruder, alle Zweifel,
Laß das Jammern, geh, trink rascher —
Diese Welt ist für den Teufel! . . ."

Tags darauf nahm er von Warschau Abschied — für immer. Als er die Mauern der Stadt bereits hinter sich hatte, erwartete ihn eine von seinem Lehrer Elsner bereitete Überraschung. Dieser brachte in dem Vororte Wola eine seinem großen Schüler zu Ehren komponierte Kantate durch einen von dessen Kollegen gebildeten Chor zur Aufführung . . .

So gab gleichsam die niemals über die Gemarkungen des Landes durchgedrungene alte polnische Nationalmusik der neuen das Geleite, die hinauszog, sich — die Welt zu erobern . . .





4. Ins Exil.

Voll banger Ahnungen hatte Chopin das Vaterland verlassen; sie sollten sich nur zu bald in furchtbarster Weise erfüllen. Als er von Warschau Abschied nahm, herrschte dort die Schwüle herannahenden Gewitters. Und kaum, daß er fort war, erfolgte die Entladung, die dem ganzen Lande zum Verhängnis wurde. Der Aufstand des Jahres 1830 brach aus, der den letzten Akt der Tragödie Polens bedeutete. Er entschied auch über Chopins Schicksal, indem er gleichsam alle Brücken hinter ihm abbrach und ihn dadurch ins Exil trieb, das für seinen weiteren Entwicklungsgang von ausschlaggebender Bedeutung wurde. Denn es schuf sozusagen den Nährboden, auf dem Chopins Kunst erst zur vollen Reife gelangte. Diesen Nährboden bildete seine ungestillte Sehnsucht nach dem verlorenen Vaterland. Aus ihr heraus erwuchsen erst jene einzigartigen Meisterwerke, die Chopin zum Schöpfer der polnischen Nationalmusik, zugleich aber auch zu einem der größten Ton-Dichter der Menschheit machten. . . . Da er noch im Vaterlande geweilt hatte, dünkte es ihm ein Hemmnis für seine künstlerische Entwicklung. In der „großen Welt" glaubte er die erstrebte Vervollkommnung zu finden. Nicht sie aber führte ihn zur Meisterschaft, sondern just das Vaterland, das er bis zum letzten Lebenshauche mit der Seele suchte . . .

Unmittelbar nach dem Verlassen Warschaus sollte Chopin für kurze Zeit sich noch in schönen Hoffnungen wiegen dürfen, um dann aber um so jäher aus ihnen gerissen zu werden. Auf der Reise nach Wien, die er von Kalisch aus, wo sie zusammentrafen, gemeinsam mit Titus Wojciechowski machte, hielten sich die beiden Freunde mehrere Tage in Breslau und in Dresden auf. Und diese Tage waren eben dazu angetan, dem Tondichter seine nächste Zukunft im rosigsten Lichte erscheinen zu lassen. Schon der kurze Aufenthalt in Breslau brachte ihm einen unerwarteten Erfolg. Von dem ihm durch Elsner befreundeten Kapell-

meister Schnabel zu einem Auftreten in der dortigen Ressource eingeladen, errang er mit dem Rondo aus dem E-moll-Konzert und einer Improvisation über ein Thema aus der „Stummen von Portici" den jubelnden Beifall der Zuhörer und die bewundernde Anerkennung der Breslauer Musikgrößen. Eine geradezu begeisterte Aufnahme fand er aber in Dresden, obwohl er sich dort nicht öffentlich hören ließ. In erster Reihe war es die große polnische Kolonie der Elbstadt, die ihn in überschwänglichster Weise feierte. Seine Landsleute rissen sich förmlich um ihn, so daß er den ganzen Dresdner Aufenthalt faßt ausschließlich mit Besuchen bei ihnen zubrachte. Insbesondere war es das Haus der königlich sächsischen Hofdame Salomea von Dobrzycka, wo er sich täglich einzufinden pflegte. Das alte Fräulein von Dobrzycka erfreute sich der besonderen Gunst des sächsischen Hofes und empfing in ihrem Salon nicht nur die große Welt von Elbflorenz, sondern auch Mitglieder des königlichen Hauses. So traf denn auch Chopin bei ihr eines Tages mit der Schwester und der Schwägerin des Königs zusammen, vor denen er spielte. Sein Spiel bezauberte die Prinzessinnen in solchem Maße, daß sie ihm für seine beabsichtigte Reise nach Italien Empfehlungsschreiben an die Königin beider Sizilien, die Vizekönigin von Mailand und die regierende Fürstin von Lucca mitgaben. Nicht mindere Anerkennung gewann er sich in der musikalischen Welt Dresdens. Vor allem bei dem Komponisten August Klengel, mit dem er ein Jahr zuvor in Prag Bekanntschaft geschlossen hatte. Klengel fand erst jetzt Gelegenheit, Chopins Kompositionen von ihm selbst vorgetragen zu hören, und gestand dem jungen Tondichter, daß er wohl vieles über ihn gehört, niemals jedoch erwartet habe, in ihm einen solchen Meister zu finden. Wie aufrichtig es nun Klengel mit diesem Urteil gemeint hatte, bewies er Chopin dadurch, daß er, ohne sein Wissen, alle Hebel in Bewegung setzte, um sein Auftreten im königlichen Theater zu ermöglichen. Klengels gute Absicht scheiterte indes daran, daß während der kurzen Zeit, in der Chopin sich in Dresden aufhielt, kein Abend im Theater frei gemacht werden konnte, obschon der Intendant von Lüttichau und der erste Hofkapellmeister Morlacchi sich alle Mühe dazu gaben. Um so eifriger war Klengel dafür bestrebt, sich dem Tondichter in anderer Hinsicht dienlich zu erweisen. So machte er ihn mit den Dresdener Musikkoryphäen bekannt, die dem jungen Meister bewundernde Anerkennung zollten, und führte

ihn in die dortigen ersten Gesellschaftskreise ein. Der ihm hier bereitete Empfang stand dem in der polnischen Kolonie nicht nach. Kein Wunder nun, daß Chopin durch diese Erfolge in seinem Selbstvertrauen gehoben, bald den ihm angeborenen Humor wiederfand, der bei der Abreise von Warschau düsterer Schwermut hatte weichen müssen. Von seiner damaligen guten Laune gibt ein Brief an die Angehörigen Zeugnis, worin er einen Abend im Hause Kreisigs schildert, an dem sich neben der Pianistin Frl. Pechwell, einer Schülerin Klengels, die er bereits von seinem ersten Dresdener Aufenthalt her kannte, die berühmte italienische Sängerin Palazzesi hören ließ. Nach der in Dresden dazumal noch bestehenden Sitte, ließ sich Chopin zu Kreisig in einer Sänfte tragen. „Auf dem Wege," schreibt er, „lachte ich über mich selber, als ich von diesen Sänfteträgern in Livree getragen wurde. Ich hatte große Lust, den Boden der Sänfte durchzuschlagen, ließ es jedoch bleiben. In dieser „Droschke" wurde ich bis auf die Treppe getragen. Ich stieg nun aus und ließ mich dem Fräulein Pechwell anmelden; der Herr des Hauses kam mir alsdann mit Bücklingen entgegen und geleitete mich unter vielen Komplimenten und Artigkeiten in den Salon, in dem ich auf beiden Seiten an acht riesigen Tischen eine Menge Damen sitzen sah. Nicht so sehr die Brillanten, welche diese schmückten, als vielmehr Stricknadeln flimmerten mir vor den Augen. Ohne Scherz, die Anzahl der Damen und Stricknadeln war so groß, daß ein Aufstand gegen die Männer befürchtet werden durfte, der wohl nur mit Brillen und Glatzen hätte bekämpft werden können; der Augengläser gab es nämlich eine Menge, und Kahlköpfe auf Schritt und Tritt". Während er nun selber für die musikalische Welt Dresdens ein Ereignis bedeutete, war dies bei ihm mit dem dortigen Musikleben keineswegs der Fall. Er fand, daß die Oper, in der er sich „Tankred" und die „Stumme von Portici" anhörte, mit Ausnahme eines Wiener Gastes, der Sängerin Hähnel, und des Konzertmeisters Rolla nichts besonderes zu bieten hatte. Ebensowenig befriedigte ihn eine Messe des Barons Miltitz, deren Aufführung unter der Leitung des Hofkapellmeisters Morlacchi er in der Hofkirche beiwohnte. Auch hier waren es nur einige Solisten, die seinen Beifall fanden. „Außer meinem Klengel, gibt es hier nichts beachtenswertes," so lautete, zusammenfassend, das von ihm in einem Schreiben an die Seinen über das Dresdener Musikleben gefällte Urteil. Mag nun auch das damit dem Komponisten, der

ihm als Mensch überaus sympathisch war, gespendete Lob, ein allzu schmeichelhaftes gewesen sein, so entsprach dieses Urteil Chopins dennoch den Tatsachen. Durch den Tod Webers war nämlich das Musikleben Dresdens zu jener Zeit wirklich stark im Argen zu liegen gekommen, und wurde erst ein Jahrzehnt später durch Richard Wagner wieder gehoben.

Mit den schönen Dresdener Tagen nahm Chopin gleichsam Abschied von seiner im Grunde doch glücklich verlaufenen Jugendzeit. Von da ab schmiedet ihn des Schicksals rohe Gewalt zum Manne, freilich nur zu einem, der bis an sein Lebensende von fast frauenhafter Zartheit des Wesens bleibt. Und es faßt ihn unvermittelt, jäh an, lehrt ihn früh das strenge Wort lesen, dem Leiden, dem Tode sich vertraut machen.

Die schmerzlichen Erfahrungen beginnen in Wien. Denn wie ganz anders, als er es daheim erträumt hatte, gestaltete sich dieser sein zweiter Aufenthalt in der Donaustadt! Er weilte dort kaum einige Wochen, als ihn die Schreckenskunde von dem Ausbruch des Aufstandes in Warschau ereilte. Sein Freund Wojciechowski, der mit ihm zusammen nach Wien gekommen war, eilte daraufhin, ohne ihm ein Wort gesagt zu haben, nach Hause zurück, um seine Pflicht als treuer Sohn Polens zu erfüllen. Voll Verzweiflung wollte Chopin als er dies erfuhr, seinem Beispiel folgen und nahm Extrapost, um ihn einzuholen. Zu seinem Entsetzen mußte er jedoch bald das Vergebliche seires Beginnens ein-einsehen und kehrte, an Leib und Seele gebrochen, nach Wien zurück. Es war wiederum nur die den Reizsamen kennzeichnende Willensschwäche, die sich in dieser Rückkehr bekundete. Mit Wojciechowski zusammen wäre er gewiß dem unglücklichen Vaterland zu Hilfe geeilt — allein fand er dazu nicht die Kraft. Und so blieb er denn in Wien, um bald mit Grauen wahrzunehmen, wie innig seine eigenen Geschicke mit denen Polens sich zu verweben begannen. Was ihn nach der Donaustadt geführt hatte, war die Absicht, seinen dort erfolgten „Eintritt in die große Welt“ zu befestigen. Mit Hilfe der zahlreichen Freunde, die ihm sein erstes so erfolgreiches Auftreten in Wien gewonnen hatte, hoffte er dies erreichen zu können. Und es hatte anfänglich auch den Anschein, als ob alles nach seinem Wunsche gehen sollte. Mit wahrer Begeisterung gingen seine Wiener Freunde daran, ihm den Weg zu neuen Triumphen zu ebnen. Nur zu bald stießen sie jedoch auf ein unüberwindliches

Hindernis: die unfreundliche Stimmung des vormärzlichen Wien gegen das aufständige Polen. So begann die Tragödie seines Vaterlandes Chopin zum Verhängnis zu werden. Alle seine Hoffnungen auf Wien scheiterten daran, daß man in ihm dort vor allem den Sohn des rebellischen Landes erblickte. Es sollte aber noch schlimmer kommen. Als „russischer Untertan" hatte Chopin die Pflicht, seinen Paß nach Ablauf der Giltigkeitsdauer zu erneuern; was er jedoch infolge des Aufstandes und wegen der von den Polen an diesen geknüpften Hoffnungen unterließ. Diese Unterlassung war es nun, die ihn für Lebenszeit zum Emigranten machte. Er durfte bis an sein Lebensende das Vaterland nicht mehr betreten. Ja, nach seinem Tode wurde selbst die Überführung seiner Gebeine nach Warschau von der russischen Regierung nicht zugelassen.

Wie gestaltete sich nun der zweite Aufenthalt Chopins in Wien, der gegen seinen Willen mehr als ein halbes Jahr sich hinzog? Darüber geben uns seine Briefe Aufschluß. Vor allem die an seinen Busenfreund Dr. Jan Matuszyński gerichteten, der auch sein postillon d'amour war, indem er seine Korrespondenz mit Konstanze Gładkowska vermittelte. Sie gewähren uns in erster Reihe Einblick in seine damalige Verfassung, deren Trostlosigkeit namentlich aus den folgenden, einem zu Weihnachten 1830 geschriebenen Brief entnommenen Zeilen in erschütternder Weise spricht: „. . . Ich verfluche den Augenblick meiner Abreise. Mit meinen Verhältnissen vertraut, wirst Du mir gewiß beipflichten, wenn ich sage, daß nach der Abreise des Titus[1]) zu viel auf einmal über mich gekommen ist.

„Alle Diners, Abende, Konzerte, Tanzunterhaltungen, die ich bis über die Ohren habe, langweilen mich: so wehmütig, dumpf und trübe ist's mir hier. Ich liebe dies, doch nicht in so grausamer Weise. Ich kann nicht so handeln, wie es mir beliebt, muß mich putzen, chaussieren, frisieren, im Salon den Ruhigen spielen, um dann, nach Hause zurückgekehrt, am Klavier zu donnern. Habe keinen Vertrauten, muß mit allen höflich umgehen. Wohl habe ich hier viele, die mich angeblich lieben, mich malen, sich angenehm zu machen suchen, doch was nützt mir das, da ich keine Ruhe finde. Höchstens wenn ich mir Eure Briefe hervorhole, auf die Warschauer Ansicht, auf den Ring[2]) blicke. Verzeih,

1) Wojciechowski. 2) Andenken von der Sängerin Gładkowska.

lieber Jaś, dieses Klagen, das mir Erleichterung bringt, mich beruhigt: habe ich doch immer mit Dir meine Gefühle geteilt." Ihren schmerzlichsten Ausdruck finden diese Klagen jedoch in einer anderen Stelle des nämlichen Briefes, worin Chopin die Gefühle schildert, die das Innere des Stephansdomes in ihm auslöste, als er es am Weihnachtsabend betrat. „Als ich eintrat, war es noch leer. Nicht der Andacht wegen, sondern um mir den gewaltigen Raum um diese Zeit anzusehen, blieb ich in der dunkelsten Ecke, am Fuße eines gotischen Pfeilers, stehen. Unbeschreiblich ist diese Erhabenheit der gewaltigen Wölbungen. Es herrschte Stille, nur das Schreiten des die Lampen anzündenden Küsters störte meine Lethargie ... Hinter mir Gräber, unter mir Gräber, nur — über mir kein Grab.... Eine düstere Harmonie erklang in meinem Innern — ich fühlte mehr denn je mein Verwaistsein und sog mich in diesen erhabenen Anblick, bis Licht und Menschen sich zu häufen begannen." Matuszyński ist es auch, vor dem er die brennendste Wunde seines Herzens enthüllt: seine namenlose Sehnsucht nach Konstanze. Er tut es vor allem deshalb, um den Freund zu ausführlichen Nachrichten über die Geliebte zu bewegen, um deren Schicksal in den Warschauer Schreckenstagen er bangt. Diese Besorgnis ist es auch, die seine Liebe zu Konstanze nur noch glühender und inniger macht. „Sage ihr" — schreibt er, „daß ich, so lange meine Kräfte hinreichen, daß ich bis zum Tode sie zu lieben nicht aufhöre ... daß ich noch nach meinem Tode meine Asche unter ihre Füße streuen werde" ... In seiner Verblendung sieht er in ihr, die zur Zeit, da er noch in Warschau weilte, sich von russischen Offizieren den Hof machen ließ, die reinste Unschuld und gibt seiner Befürchtung Ausdruck, daß seine Briefe an sie, ... in fremde Hände geraten und ... ihrem Rufe schaden könnten. Mitunter erwacht freilich bei dem Gedanken an die Marssöhne seine Eifersucht. „Ach ich raufe mir die Haare aus, wenn ich daran denke, daß sie meiner vielleicht hat vergessen können! Gresser, Besobrassoff, Pisarzewskij[1]) ... Doch nun genug davon — ich bin heute förmlich Othello!" ... Unmittelbar darauf gesteht er dann, daß er eine Wiener Landsmännin, eine Frau Bayer, nur aus dem Grunde gern besucht, weil sie ... Konstanze heißt." Ich verkehre dort gern wegen der Reminiszenz, alle Musik-

1) Russische Offiziere, die der Sängerin den Hof machten.

noten, Taschentücher, sind mit ihrem Namen gezeichnet" ... Die Erinnerung an Konstanze weckt in ihm aber auch eine andere, überaus schmerzliche: an die schönen Tage daheim, da im Vaterland noch Ruhe herrschte, das jetzt so schicksalsschwere Tage erlebt und dem gegenüber er seine heiligste Pflicht nicht erfüllt ... „Mein Gott!" wirft er sich voll Bitterkeit vor, „auch sie (Konstanze) und ihre Schwestern vermögen wenigstens mit Charpiezupfen sich nützlich zu machen aber ich?! ... Ach, warum kann ich es nicht zumindest als ... Trommler? Warum ach bin ich heute so verlassen? Habt nur Ihr in einem so entsetzlichen Augenblick beisammen zu sein? ..."

Während er nun Matuszyński seine wahre Verfassung enthüllt, gibt er sich in den Briefen an die Seinen in geradezu rührender Weise Mühe, den Wohlgemuten zu spielen. Er füllt sie absichtlich mit Wiener Anekdoten, humorvollen Schilderungen seiner Lebensweise und Erlebnisse aus, und versichert seinen Angehörigen ein über das andere Mal, daß er „sich sehr wohl fühle", „sich glänzend unterhalte." Ja, er geht so weit, Matuszyński ausdrücklich zu bitten, er möge ihnen dasselbe von ihm sagen. Und um dem vorzubeugen, daß sie aus seinen Briefen an ihn, die er unter ihrer Adresse sendet, nicht vielleicht doch die Wahrheit erfahren, versieht er diese Briefe mit dem für seine Schwestern bestimmten Vermerk: „Es wird anbefohlen, keine neugierigen Weiber zu sein!" Nicht lange konnte es ihm indes gelingen, die Seinen zu täuschen. Auf ihre wiederholten Anfragen, wann er denn in Wien auftreten werde, mußte er ihnen endlich die bittere Wahrheit mitteilen. Nur vermochte er sie wenigstens mit seinen Erfolgen in den Wiener Musikkreisen zu trösten. Auch für ihn selber bedeuteten diese Erfolge einen gewissen Trost. Er errang sich namentlich im Hause des Hofarztes Dr. Malfatti, an den er von Warschau aus Empfehlungen hatte und der mit der Zeit nicht nur sein ärztlicher Berater, sondern einer der treuesten seiner Wiener Freunde wurde. Dr. Malfatti, der sich rühmen durfte, einer der wenigen gewesen zu sein, die von Beethoven mit dessen Freundschaft ausgezeichnet wurden, erfreute sich als großer Musikliebhaber und -kenner in der damaligen Wiener Musikwelt außerordentlicher Beliebtheit. Ihre hervorragendsten Vertreter pflegten an den bei ihm veranstalteten Musikabenden teilzunehmen. Diese waren es nun, die dem Tondichter gewissermaßen einen Ersatz für sein unmöglich gewordenes öffentliches

Auftreten in Wien boten. Denn er ließ sich auf ihnen wiederholt vernehmen; und der begeisterte Beifall, den er in dem auserlesenen musikalischen Freundeskreis Malfattis fand, entschädigte ihn teilweise für den des Wiener Publikums. Dieser Kreis bildete aber auch sozusagen den einzigen Lichtpunkt seines unfreiwilligen Aufenthaltes in Wien. Der Verkehr mit den ihm angehörenden bedeutendsten Musikern der Donaustadt trug vor allem noch manches zur Erweiterung seines musikalischen Horizontes bei. Unter ihnen waren es vornehmlich Hummel und der Abbé Stadler, für die er große Verehrung hegte, und die auch ihrerseits dem jungen Tondichter großes Interesse entgegenbrachten. So ließ es sich Hummel trotz seines hohen Alters nicht nehmen, Chopin in dessen im vierten Stock gelegener Wohnung am Kohlmarkt zu besuchen, um mit ihm zusammen zu musizieren. Zu dem hochbetagten Stadler fühlte Chopin sich ganz besonders hingezogen. Er kam häufig zu ihm, um ihm vorzuspielen, und nahm mit Dankbarkeit die Hinweise des einst gefeierten Orgel- und Clavichordvirtuosen entgegen, über die er nach Warschau mit begeisterten Worten berichtete. Ein inniges Freundschaftsverhältnis knüpfte er ferner mit dem berühmten Cellisten Josef Merk an, der ihm sowohl als Mensch wie als Virtuose überaus sympathisch war, und mit dem zusammen er in den Wiener Salons, in denen beide verkehrten, besonders gern sich hören ließ. Nicht minder herzlich war sein Verhältnis zu dem gefeierten Pianisten Karl Maria von Bocklet, dem Liebling Beethovens und Freund Schuberts. Chopin schätzte insbesondere Bocklets improvisatorische Begabung hoch, für die er in seinen Briefen an Elsner nicht genug Lobesworte fand. Mit wahrer Liebe hing er aber an dem großen Geiger Slavik, den er als Künstler neben Paganini stellte. „Auch er," schreibt er einmal den Seinen, „— ein verjüngter Paganini — macht die Hörer verstummen, die Menschen, ja noch mehr — die Tiger weinen. Denn Fürst G. und Iskr.[1]) sind gerührt abgereist." Slavik war es in erster Reihe, der sich alle Mühe gab, Chopins Schwermut zu bannen; wenn auch freilich ohne Erfolg. So führte er ihn vergeblich in jene berühmten Gasthäuser, wo die heitere Wiener Musik damals ihre größten Triumphe feierte. Der Schöpfer der Nokturnen wollte von Lanner und Strauß nichts

1) Russische Würdenträger.

wissen; der Kult der Wiener für diese Art Musik widerte ihn geradezu an. Er sah darin nur einen Beweis für ihren verdorbenen musikalischen Geschmack. Mit der ihm eigenen Spottsucht verhöhnte er denn auch in den Briefen an die Seinen und an seinen Lehrer Elsner diesen Kult, indem er sich namentlich über den Titel „Kapellmeister" lustig machte, den Wien seinen beiden Lieblingen verliehen hatte. Das Wiener Musikleben bereitete ihm überhaupt eine arge Enttäuschung; was freilich nicht Wunder nehmen kann. War es doch nach dem Tode Beethovens und Schuberts so stark niedergegangen, daß der greise Abbé Stadler seinem jungen Freunde gegenüber mit Recht klagen durfte, es „sei nicht mehr das alte Wien". In der Oper herrschte der geizhalsige Duport, der vor allem auf seine Tasche bedacht war; und mit Ausnahme des berühmten Tenors Franz Wild und der Sängerin Heinefetter hatte wirklich die einstmals so berühmte Musikbühne nichts besonderes zu bieten. Aber auch von diesen beiden „Sternen" sagte nur der Sänger, den er auf den Musikabenden bei Malfatti zu begleiten pflegte, dem Tondichter zu. Die Heinefetter fand er bei aller Anerkennung ihrer großen Kunst erstaunlich kalt. Mit dem ihm eigenen Sarkasmus schreibt er über sie: „Eine Stimme, wie ich sie nicht so schnell zu hören Gelegenheit haben werde, aber so kalt, daß mir beinahe die Nase eingefroren wäre, als ich in der ersten Reihe nahe an der Bühne saß." Noch schlimmer als um das Opern- war es um das Konzertwesen bestellt. In einem Brief an seinen Lehrer Elsner erhebt Chopin den Vorwurf, das Wiener Publikum werde durch eine Reihe von nichtswürdigen Konzerten abgeschreckt. Unter den Künstlern, die zu jener Zeit dort auftraten, war es namentlich Thalberg, an dem Chopin kein gutes Haar ließ. „Thalberg," heißt es in einem Brief an Matuszyński, „spielt wohl tüchtig, ist aber nicht mein Mann. Er ist jünger als ich, gefällt den Damen sehr; macht aus der ‚Stummen von Portici' ein Potpourri, gibt das Piano mit dem Pedal, nicht mit der Hand wieder, nimmt Dezimen, wie ich Oktaven, trägt Brillanthemdknöpfe und — Moscheles imponiert ihm nicht. Kein Wunder daher, daß ihm nur das Tutti meines Konzerts gefallen hat; er schreibt nämlich auch Konzerte." Geradezu in Wut wurde Chopin aber durch einen jungen polnisch-jüdischen Geiger namens Herz gebracht, der in seinen Konzerten „Variationen über polnische Motive" spielte. „Arme polnische Motive," schreibt er an

seine Angehörigen, „ihr ahnt es gar nicht, mit welchen Majufes[1]) ihr gespickt, indem ihr zur Heranlockung des Publikums ‚polnische Musik‘ genannt werdet. Verteidige nun hier die polnische Musik, verrate deine Ansicht über sie, und Du wirst für verrückt erklärt; um so mehr, als Czerny, dieses Wiener Orakel in der Fabrikation musikalischer Leckerbissen jeglicher Art, noch kein einziges polnisches Thema variiert hat." Nur zu begreiflich, daß Chopin angesichts solcher Zustände bekennen mußte, er hätte, wenn nicht die Bekanntschaften mit den wenigen musikalischen Talenten ersten Ranges, von seinem Aufenthalt in Wien wahrlich nicht viel Nutzen. Dieser Aufenthalt wurde ihm insbesondere auch dadurch zu einem unerquicklichen, daß er am Wiener Wesen keinen Geschmack zu finden vermochte. „Ich lerne hier nichts von dem, was von Natur wienerisch ist. So kann ich z. B. noch keinen Walzer wie es sich gehört tanzen, das ist wohl Beweises genug. Mein Klavier hat eben nur Mazurken gehört." Daß ihm auch die noch heutigentags üblichen, unsäglich dummen und kindischen „Unterhaltungen" der Wiener nicht zusagten, kann nicht Wunder nehmen. War er doch bei allem ihm angeborenen Humor, seinem innersten Wesen nach zu fein geartet, um an dergleichen Gefallen finden zu können. Als er einmal sich dennoch hinreißen ließ, an einem solchen „echtwienerischen Vergnügen", dem sogenannten „Rutschen", teilzunehmen, konnte er dies später sich und seinen Wiener Freunden nicht verzeihen. „Mir kam," schrieb er, „der Gedanke, daß gesunde und kräftige Körper sich mit dergleichen unterhalten, daß fähige Köpfe damit ihre Zeit vergeuden und dies just in einem Moment, da solche eben von der ganzen Menschheit zu ihrer Verteidigung aufgefordert werden. Hol' sie der Teufel!" . . . Sein ganzes Sinnen und Trachten galt, wie wir sehen, immer und überall den Vorgängen im Vaterland. Hieraus erklärt es sich auch, daß er am liebsten mit seinen Wiener Landsleuten verkehrte. Bei ihnen fühlte er sich gewissermaßen zuhause, war er der ihm peinlichen Pflicht enthoben, sich anders zu geben, als er in Wirklichkeit war. Am häufigsten pflegte er im Hause einer Frau Szaszek sich einzufinden, wo er im Kreise von sympathischen Landsmänninen stundenlang Gespräche über die Ereig-

---

1) „Majufes" sind rituelle hebräische Lieder, die von den Juden in Polen und Rußland am Sabbat und an Feiertagen gesungen werden.

nisse in Polen führen und so wenigstens in Gedanken daheim weilen konnte. Dieser ihn so anheimelnde Kreis vermochte ihn mitunter sogar zu Proben seiner außerordentlichen mimischen Begabung zu bewegen. Das waren aber eben nur wenige Stunden des gewaltsamen Sichlosreißens von den Qualgedanken, die ihm den Aufenthalt in Wien derart vergällten, daß oft „tagelang aus ihm nicht zwei Worte herauszubringen" waren. Letzteres war namentlich dann der Fall, wenn die Zeitungen schlimme Nachrichten aus Polen brachten. Um sich seinem Schmerze ungestört hingeben zu können, pflegte Chopin an solchen Tagen ganz allein Ausflüge in die herrliche Umgebung Wiens zu machen, die das Einzige war, was er an dieser Stadt gelten ließ.

Merkwürdigerweise brachte er es aber, trotz der während seines Wiener Aufenthaltes in ihm vorherrschenden trostlosen Stimmung, dennoch zuwege, sich musikschöpferisch zu betätigen. Freilich tat er es mehr der Not gehorchend als dem eigenen Triebe. Die traurigen Ereignisse in Warschau hatten zur Folge, daß er seinen Vater um Geld anzugehen nicht den Mut fand. Er rechnete eben damit, daß es daheim in diesen schweren Zeiten zu sparen galt. Nun war aber die ihm vom Vater auf die Reise mitgegebene Summe infolge der unfreiwilligen Verlängerung des Wiener Aufenthaltes derart zusammengeschmolzen, daß er befürchten mußte, eines Tages vis-à-vis de rien zu stehen. Dem wollte er durch den Verkauf einiger Kompositionen vorbeugen, und ging daher daran, sie zu schaffen. Zu diesem Zwecke schloß er sich für die Nachmittage in seiner Wohnung ein, und gab dem Diener den Auftrag, niemanden vorzulassen. Um einen Wiener Verleger sicher zu gewinnen, trug er dem „Geschmack" der Donaustadt Rechnung, indem er zunächst einen Walzer schrieb. Aber es kam eben einer heraus, der schwerlich den Stammgästen des „berühmten" Sperlschen Gasthauses, wo Lanner und Strauß zu spielen pflegten, hätte munden können. Er war weder „resch" noch „fesch", und fand darum auch keinen Verleger. Chopin gab daraufhin auch den Versuch, mit den beiden „Walzerkönigen" zu „konkurrieren", auf und kehrte zu dem zurück, was sein Ureigenstes war: er vollendete die in Warschau begonnene Es-dur Polonaise für Klavier und Orchester. Diese gelang es ihm jedoch ebensowenig an den Mann zu bringen, wie den Walzer. Sie ist erst einige Jahre später als op. 22 unter dem Titel: „Grande Polonaise brillante" (mit „Andante spianato")

erschienen. Mehr Glück hingegen hatte die zweite, von ihm ebenfalls in Wien vollendete Polonaise in Fis-moll für Klavier und Cello (nachmals als op. 44 erschienen). Sie gefiel dem Cellisten Merk so gut, daß er sie dem Verleger Mechetti empfahl, der sie auch annahm — allerdings ohne Honorar. . . . So scheiterten alle Versuche Chopins, sich durch seine Kompositionen in Wien Geld zu verschaffen; und er sah sich schließlich genötigt, gegen seinen Willen die Tasche seines Vaters in Anspruch zu nehmen. Nichts bezeichnender nun aber für seinen Charakter, als die Art, wie er diesen ihm so überaus peinlichen Schritt unternimmt. Da er sich dessen nur zu gut bewußt ist, wie schwer es seinem Vater in diesen Unglückstagen ankommt, ihm Geld zu schicken, legt er ihm vor allem nahe, jenen daheim zurückgelassenen Brillantring, den er noch als Knabe vom Zaren Alexander I. erhalten hatte, zu veräußern. Geradezu rührend ist jedoch sein Bestreben, den Vater zu überzeugen, daß er sein „möglichstes tue, mit den Ausgaben zu sparen". . . . Vater Chopin hat nun natürlich sich nicht abhalten lassen, dem Sohne unverzüglich das nötige Geld anzuweisen. Nur konnte er eben nichts dafür, daß es infolge der Verkehrsschwierigkeiten, die der polnische Aufstand mit sich brachte, den Sohn in Wien nicht mehr erreichte. Nachdem er darauf einige Wochen vergeblich gewartet, hatte nämlich Chopin mit Hilfe seines Freundes Kumelski endlich die Donaustadt verlassen. Hierzu bewog ihn vor allem auch die gegen das Ende seines Aufenthaltes dort ausgebrochene Cholera. Nicht etwa, daß er sich vor ihr gefürchtet hätte. Dies war bei ihm keineswegs der Fall. Im Gegenteil. Er, der Reizsame, erwies sich hier als ganzer Mann. Der panische Schrecken der Wiener vor der Seuche, die auf den Straßen feilgebotenen „Cholera-Gebete" erregten nur seine Heiterkeit. Er hatte eben in diesen seinen unheilvollen Wiener Tagen eine andere, weit schrecklichere Angst kennen gelernt: die um das teure Vaterland, das nach den immer trostloser lautenden Nachrichten aus Warschau, wo übrigens die Seuche ebenfalls wütete, verloren schien. Mit vollem Recht durfte er den Seinen schreiben: „Glaubt mir, mich kann wahrlich nichts mehr aus der Fassung bringen!" Am allerwenigsten vermochte es wohl die Cholera. Diese war höchstens dazu angetan, ihm den weiteren Aufenthalt in Wien als völlig zwecklos erscheinen zu lassen. Was hatte er hier, wo man in guten Tagen ihm den Polen nicht verzeihen konnte, jetzt in den schlimmen noch zu erwarten,

da alles vor der Seuche die Flucht ergriff? Wozu also noch länger in der Stadt verbleiben, die ihm nur Kummer und Herzweh gebracht? Aber wohin sollte er sich nun wenden? Das war jetzt die große Frage. Anfänglich wollte er, wie er es sich in Warschau vorgenommen hatte, nach Italien gehen. Dort hoffte er, mit Hilfe der in Dresden von den sächsischen Prinzessinen erhaltenen Empfehlungschreiben die ihm in Wien versagt gebliebenen Erfolge zu erringen. Es sollte aber anders kommen. Der Weg nach Italien wurde ihm durch die dort ausgebrochene Revolution versperrt. Und so ging er denn, nachdem er noch manche Paßschikanen über sich hatte ergehen lassen müssen, dorthin, wo ihn das Schicksal haben wollte: nach Paris.

Auf dem Wege dahin hielt er sich einige Tage in Salzburg auf, wo er ein eigenartiges Erlebnis hatte. Bei Besichtigung dieser herrlichen Stadt kam er auch zur fürsterzbischöflichen Residenz, von deren Turm herab er das berühmte Glockenspiel vernahm. In der Meinung, dieses altersgraue Werk lasse nur Musikstücke aus der Zeit seiner Errichtung erklingen, war er nicht wenig erstaunt, eins zu hören, das mit dem schönen Duett aus Aubers „Maurer und Schlosser" geradezu identisch war. Obgleich ihn nun der „moderne Stil" dieses vermeintlichen alten Musikstückes frappierte, zog er dennoch den voreiligen Schluß, Auber habe es gewiß in Salzburg gehört und sodann in seiner Oper „verwendet". Als er jedoch einige Tage später das Glockenwerk besichtigte, wurde er von dem Wärter über seinen Irrtum aufgeklärt. Er erfuhr, daß jenes tatsächlich das Duett aus der Auberschen Oper sowie überhaupt nur neuzeitliche Musikstücke erklingen lasse.

Von Salzburg begab er sich nach München, wo er sich mehrere Wochen aufhalten mußte, weil das ihm von seinem Vater angewiesene Geld so lange brauchte, um ihn dort zu erreichen. Von Wien aus an die hervorragendsten Musiker der Isarstadt empfohlen, gewann er sich sogleich ihre bewundernde Anerkennung, und sie brachten auch sein öffentliches Auftreten dortselbst zustande. Er spielte in einer Matinee der „Musikalischen Akademie" und riß mit seinem E-moll-Konzert das Publikum hin. In einem bald nach seiner Ankunft in Paris an Wojciechowski gerichteten Brief erwähnte Chopin diesen seinen Münchener Erfolg.

Sonderbarerweise nahm er, nachdem er die bayerische Hauptstadt verlassen hatte, seinen Weg nach Paris über — Stuttgart. Was ihn

dazu bewogen haben mag, ist, da seine Korrespondenz aus diesen Tagen fehlt, nicht festzustellen. Möglicherweise wollte er die ihm so sympathische Wiener Pianistin Leopoldine Blahetka besuchen, die mit ihren Eltern sich damals dort aufhielt. Wie dem nun auch gewesen sein mag: dieser Abstecher sollte im Leben und Schaffen Chopins eine Wende herbeiführen. Denn die wenigen, in Stuttgart verbrachten Tage waren für ihn so schicksalsschwere, daß sie nicht nur sein Wesen von Grund aus erschütterten, sondern auch seine Kunst in neue Bahnen lenkten. Dort erfuhr er nämlich — von dem Fall Warschaus. Unter dem ersten Eindruck dieser niederschmetternden Nachricht, brach der so überaus Reizsame buchstäblich zusammen. Er war, wie wir aus seinen dortigen Tagebuchaufzeichnungen ersehen, nahe daran, den Verstand zu verlieren. Seine hochentwickelte Einbildungskraft malte ihm von den Vorgängen daheim die grauenvollsten Bilder aus. Und diese Bilder lösten ein entsetzliches Gemisch von Gefühlen und Gedanken in ihm aus, das ihn uns hart an der Grenze des Wahnsinns angelangt zeigt. Neben maßloser Wut, die in Gotteslästerung und furchtbarem Fluchen ihren Ausdruck findet, liebevolle Besorgtheit um die Seinen; neben gräßlichen Vermutungen, wehmütige Erinnerungen; neben schwerer Selbstanklage, dumpfe Resignation, die sich in einem grauenvollen Philosophieren über den Tod äußert. Und schließlich, nach der Begrüßung der Tränen der Sehnsucht als der Erlösung von den Qualgedanken und -gefühlen, der verzweiflungsvolle Aufschrei des sich der Vereinsamung, des Verlassenseins Bewußtgewordenen. Aber wie in den Phantasieen eines Fieberkranken, so besteht auch in diesem wirren Durcheinander von Gedanken und Gefühlen des in seinem tiefsten Innern erschütterten Tondichters ein eigenartiger Zusammenhang. Hören wir ihm selber einmal zu:

„Die Vorstadt zerstört, verbrannt, Jaś und Wiluś gewiß auf den Wällen gefallen! Marcell in Gefangenschaft! Sowiński, diese treue Seele, in den Händen jener Schufte! Paszkiewicz, der Hund von Mohilew, nimmt die teure Stadt ein! Moskau befiehlt der Welt! O Gott, bist du da? Bist da — und rächst dich nicht? Bist du der moskowitischen Verbrechen noch nicht satt? Oder — oder — bist du am Ende gar selber — ein Moskowiter?!"

„Mein armer Vater, meine treue Seele, leidet jetzt vielleicht — Hunger . . . !? Kann vielleicht nicht einmal Brot für unsre gute Mutter

kaufen!? Meine Schwestern — Opfer der entmenschten, moskowitischen Soldateska!? O mein Vater! Das ist also die Freude deiner alten Tage?!"

„Meine arme, kranke Mutter! Dazu hast du deine Tochter überlebt, um zusehen zu müssen, wie über ihre Gebeine hinweg der Moskowiter Horden zu neuen Greueltaten stürmen! Powązki[1])! Ach, ob sie ihr Grab verschont haben?!"

„Was geschieht mit Konstanze? Wo ist sie? — — — Ha, der Moskowiter drosselt, schändet, tötet sie — — — O mein Leben, komm her zu mir; ich will deine Tränen trocknen, will die Wunden der Gegenwart durch Erinnerungen an die Vergangenheit heilen, an jene Zeit, da es noch keine entmenschte Moskowiterhorde gab, sondern nur einige dieser Moskowiterhunde dir so gerne gefallen wollten, du aber ihrer spottetest, weil ich da war... Hast du eine Mutter? Ach, ich habe eine so gute Mutter! — — — Oder — — — habe ich vielleicht keine Mutter mehr? Vielleicht hat sie schon der Moskowiter ermordet? — — —"

„Und ich hier untätig, mit verschränkten Armen, zuweilen nur jammernd und am Klavier verzweiflungsvoll klagend! O Gott, erschüttere den Erdball, auf daß er dies heutige Menschengeschlecht verschlinge! Plage die Franzosen mit den schrecklichsten Qualen dafür, daß sie uns nicht zu Hilfe kamen!"

„Dieses Bett, in das ich mich jetzt lege — wieviel Leichen mögen in ihm nicht schon gelegen haben? Und es weckt in mir heute dennoch keinen Abscheu! Denn was ist eine Leiche wohl schlechteres, als ich? Die Leiche weiß auch nichts von ihrem Vater, ihrer Mutter und ihren Geschwistern, nichts von Titus[2]); — kann auch nicht mit ihrer Umgebung sich in ihrer Sprache verständigen, ist auch so bleich wie ich und so kalt, wie mich jetzt alles kalt läßt. — — —"

„Die Uhren Stuttgarts haben soeben Mitternacht geschlagen. Wieviel Leichen mag dieser Augenblick wohl auf Erden gebracht, Kindern ihre Mütter, Müttern ihre Kinder entrissen haben? Wieviel Trauer, wieviel aber auch Freude durch Leichen entstanden sein? Gute und schlimme Leichen, Tugend und Laster — Geschwister, wenn sie Leichen

1) Friedhof in Warschau, auf dem Chopins jüngste Schwester Emilie begraben liegt. 2) Titus Wojciechowski, der Lieblingsfreund Chopins.

sind! So erhellt denn daraus, daß der Tod die beste Tat des Menschen ist! Was ist dann die schlimmste? Das Geboren-Werden, als eine jener besten Tat entgegengesetzte. So habe ich denn recht, darüber erbittert zu sein, daß ich zur Welt kam! Denn wozu leben wir ein solch' elendes Leben, das nur dazu da ist, damit Leichen werden?! Welchen Nutzen bringt denn mein Leben jemandem? Ich tauge nicht für die Menschen, denn ich habe keine dicken Wangen und Waden! Und hat denn eine Leiche solche? Nein. So fehlt denn nichts zu meiner mathematischen Verbrüderung mit dem Tode!"

„Vater! Mutter! Wo weilet ihr? Vielleicht seid ihr schon Leichen? Vielleicht hat der Moskowiter mir schon einen Streich gespielt? Ha! Warte! Warte! — — —"

„Sieh da — Tränen! Wie lange schon seid ihr nicht geflossen?! Ach, lange, lange konnte ich nicht weinen! Wie wohl ist mir jetzt! Welches — — Sehnen!"

„Gut und sehnsuchtsvoll? Wenn sehnsuchtsvoll, dann kann es ja nicht gut sein! Und dennoch angenehm! Es ist ein eigenartiger Zustand. Aber auch der Leiche muß es so ergehen: gut und nicht gut zugleich. Tritt in ein glücklicheres Dasein über, und das tut ihr wohl; aber andererseits schmerzt es sie, das bisherige zu verlassen, und darum ist sie voll Sehnsucht. Ihr muß es ähnlich zumute sein, wie mir jetzt, da ich zu weinen aufgehört! Es war anscheinend ein momentanes Ersterben meiner Gefühle, mein Herz erstarrte wohl für einen Augenblick — ach, warum nicht für immer? Vielleicht wäre mir dann besser? Einsam und allein! Unbeschreiblich ist mein Jammer!"

Diese Tagebuchaufzeichnungen geben indes nur ein schwaches Bild von dem, was in den schrecklichen Stuttgarter Tagen in Chopins Innerem vorging. Das getreue Bild hat er in Tönen gemalt, als er „am Klavier verzweiflungsvoll klagte". Zunächst in der grandiosen, sogenannten „Revolutions-Etüde" (C-moll, op. 10), worin er gleichsam „den Erdball erschüttert, auf daß er dies heutige Menschengeschlecht verschlinge". Sodann in dem berühmten H-moll-Scherzo, das die dumpfe Resignation des vom Schicksal so hart Geprüften widergibt und, wie es mit dem plötzlichen, wahnsinnigen Aufschrei des gegen dieses sich Aufbäumenden begonnen, auch mit ihm schließt. Mit geradezu photographischer Treue ist jedoch im A-moll-Präludium Nr. 2 jener Moment in

Töne gebannt, wo des Tondichters Verzweiflung ihren Gipfelpunkt erreicht, er sich seines ganzen Jammers erst durch das wiederkehrende Gefühl der Sehnsucht bewußt wird. Mit Recht hat Stanisław Przybyszewski dieses Werk einen „Seelenschrei" genannt. Denn in der Tat ist Chopin hier zum erstenmal gelungen, was keinem Tondichter vor ihm gelungen war: die nackte Seele zu projizieren. Dieses Werk bezeichnet darum auch einen Wendepunkt in dem Schaffen unseres Meisters. Er findet damit erst den Weg zu sich selber, zu dem, was sein Ureigenstes bilden sollte. Von da ab dringt er immer tiefer in die Geheimnisse der menschlichen Seele ein und lernt sie in einer Weise in Tönen wiederzugeben, wie niemand vordem . . .

So wurde Stuttgart zur Wiege dessen, was der Kunst Chopins ihre Einzigartigkeit verliehen hat. Der dort durch die Kunde von dem tragischen Ende Polens im Wesen des Tondichters hervorgerufene gewaltige Umsturz legte sozusagen den Grund jenes Nährbodens, auf dem in der Folge seine wahren Meisterwerke zum Gedeihen kommen sollten.





5. Paris.

Im Heimatland seines Vaters sollte dem Künstler Chopin in Erfüllung gehen, was er in dem seiner Mutter sich erträumt hatte. Nach kaum einjährigem Aufenthalt in der Seinestadt zählte er bereits zu den hellsten Sternen an ihrem musikalischen Himmel, der zu jener Zeit auch den Europas bedeutete. Dies gelang ihm freilich unter ganz ungewöhnlichen Umständen. Sein erstes öffentliches Auftreten in Paris war ungeachtet des großen Aufsehens, das es in der dortigen musikalischen Welt erregt hatte, in der breiten Öffentlichkeit dennoch ebenso spurlos vorübergegangen, wie das so vieler Debütanten. Dadurch entmutigt, wollte er schon dem alten Kontinent den Rücken kehren, um in Amerika sein Glück zu versuchen. Da griff jedoch abermals ein Radziwill entscheidend in seinen Lebenslauf ein. Wie einstmals der musikalisch hochbegabte Fürst Anton durch sein gewichtiges Wort die Zukunft des Wunderknaben gesichert hatte, so sicherte jetzt Fürst Valentin die des jungen Meisters. Er führte den Entmutigten bei Rothschild ein, in dessen Salon sich die Hauptwende von Chopins Leben vollzog. Nach der Soirée bei Rothschild ist Chopin eine europäische Berühmtheit und zugleich der bestbezahlte Klavierlehrer der französischen Hauptstadt.

„Ich bin", schreibt er nicht lange nach diesem über seine Zukunft entscheidenden Abend an seinen Schulkameraden Dominik Dziewanowski, „in die ersten Gesellschaftskreise eingetreten, bewege mich unter Botschaftern, Fürsten, Ministern, und weiß nicht einmal, durch welches Wunder dies geschehen ist, da ich mich selbst nicht dazu gedrängt habe... Unter den hiesigen Künstlern genieße ich Freundschaft und Achtung, obgleich ich erst ein Jahr unter ihnen weile. Ein Beweis ihrer Achtung ist, daß sie mir ihre Kompositionen widmen, selbst solche von großem Ruf kommen mir damit zuvor; so hat mir Pixis seine letzten Variationen mit Militärorchester gewidmet; ferner werden Variationen über meine Themen komponiert. Kalkbrenner hat meine Mazurka variiert; Schü-

ler des Konservatoriums, Schüler von Moscheles, Herz, Kalkbrenner, mit einem Wort, vollendete Künstler nehmen bei mir Unterricht, setzen meinen Namen neben Field. Kurz gesagt: wäre ich noch dümmer als ich bin, so würde ich wähnen, den Gipfel meiner Karriere erreicht zu haben; indessen sehe ich nun aber, wie viel mir noch zur Vollkommenheit fehlt, und zwar sehe ich es um so mehr, als ich mit ersten Künstlern intimen Umgang pflege und wohl weiß, was jedem von ihnen fehlt."

Dieser für Chopins Wesen so charakteristische Schlußsatz wirft auch ein Licht auf seine ganze künstlerische Entwicklung. Die Richtlinien, nach welchen sie vor sich ging, sind hier klar und deutlich angegeben: strenge Selbstkritik neben dem das wahre Genie kennzeichnenden Selbstbewußtsein. Beide sehen wir ihn denn auch gleich zu Beginn seiner Pariser Periode befolgen. Während er einerseits daran geht, sich als Tondichter „eine neue Welt" zu schaffen, wie es in dem ersten Pariser Brief an seinen Lehrer Elsner heißt, erkennt er es andererseits für notwendig, — bei Kalkbrenner Unterricht im Klavierspiel zu nehmen. Und zwar trotz der Warnung Elsners, daß er dadurch die eigene Individualität einbüßen werde. Dank seiner strengen Selbstkritik sieht er eben klarer als sein Lehrer. Er erkennt, daß „Herz, Liszt und Hiller gegen Kalkbrenner Nullen sind, weil dieser ein Riese ist, der alle Pianisten, mithin auch mich, niederdrückt". Und er beschließt darum, der Schüler dieses „Riesen" zu werden, an dessen Spiel ihm die eigenen technischen Mängel erst klar werden. Denn er gelangt zur Überzeugung, daß er, um vorwärts zu kommen, vor allem als Pianist den Weg sich bahnen müsse. Von dieser Überzeugung vermögen ihn weder die wohlgemeinten Ratschläge Elsners, er solle als Opernkomponist sich einen Namen zu machen suchen, noch die von ihrem Haß gegen Kalkbrenner diktierten Ermahnungen seiner in der Pariser musikalischen Welt gewonnenen Freunde abzubringen. Und er behält zum Schlusse denn auch recht. Sein Spiel erreicht durch den letzten Schliff sozusagen, den es von Kalkbrenner empfängt, erst jene Vollkommenheit, die ihn nicht nur über diesen, ihn vielmehr über die größten Pianovirtuosen aller Zeiten stellt. Einen einzigen freilich ausgenommen, von dem er selber, sein früheres, beim Vergleich mit Kalkbrenner über ihn gefälltes Urteil korrigierend, mit der Zeit gesteht, daß er ihn um die Wiedergabe der eigenen „Etüden" beneide: Franz Liszt. Dieser unvergleichliche Künstler, der im Leben

Chopins vor allem dadurch eine große Rolle spielt, daß er ihn mit George Sand bekannt macht, war eben einer der wenigen, die seinen Genius sogleich in dessen voller Größe erkannt hatten. Mit dem ihn zeichnenden intuitiven Blick erfaßte er die „neue Welt" Chopins und machte sie sich so zu eigen, daß er zu ihrem ebenso vollendeten Interpreten wurde, wie ihr Schöpfer. Zugleich wurde aber auch diese Musik zum befruchtenden Element seines eigenen Schaffens. Er ist es auch, der späterhin als erster Chopin-Biograph durch seine ausgezeichnete Schilderung des Wesens und Werkes unseres Meisters zur Vergrößerung von dessen Gemeinde das meiste beiträgt. Diese Tat ist Liszt um so höher anzurechnen, als er sie ungeachtet dessen vollbracht hat, daß sein Freundschaftsverhältnis zu Chopin früh eine in der Folge nicht mehr aufgehobene Lockerung erfahren hatte.

Der geringfügige Umstand, durch den die letztere herbeigeführt worden war[1]), bildet vielleicht auch eine Erklärung für die auffallende Tatsache, daß es nur so wenigen gelungen ist, sich Chopins Freundschaft für die Dauer zu erhalten. Er war eben infolge seiner, mit den Jahren sich steigernden Reizsamkeit geradezu unberechenbar. Seine in Paris lebenden polnischen Jugendfreunde Matuszyński und Fontana, mit ihr seit Jahren vertraut, verstanden es offenbar, ihn danach zu behandeln. Die geringe Schar seiner nichtpolnischen Freunde aber scheint dies mit der Zeit gelernt zu haben. Hierzu zählten merkwürdigerweise nur sehr wenige Musiker. Von den deutschen war Ferdinand Hiller der einzige, mit dem Chopin bald nach seiner Ankunft in Paris intime Freundschaft geschlossen hatte, die bis an sein Lebensende ungetrübt geblieben war. Seinem ersten Pionier in Deutschland, Robert Schumann, gegenüber, verhielt sich unser Tondichter auffallend kühl. Wohl besucht er ihn einmal in Leipzig, bei welcher Gelegenheit er durch Klaras Spiel zu Tränen gerührt wird; eine Annäherung kommt zwischen den beiden Tondichtern jedoch nicht zustande. Nicht viel besser war es um sein Verhältnis zu Meyerbeer, Moscheles und Mendelssohn bestellt. Während er nun aber zu diesen deutschen Komponisten doch noch einigermaßen Beziehungen hatte, hielt er sich von den französischen

---

1) Liszt hatte einmal in Abwesenheit Chopins dessen Wohnung zu einem galanten Abenteuer benützt, wodurch es zwischen ihnen zu einem Streite gekommen war.



Eine bislang unbekannt gebliebene Chopin-Hiller-Medaille
aus dem Besitz der Schwester Chopins



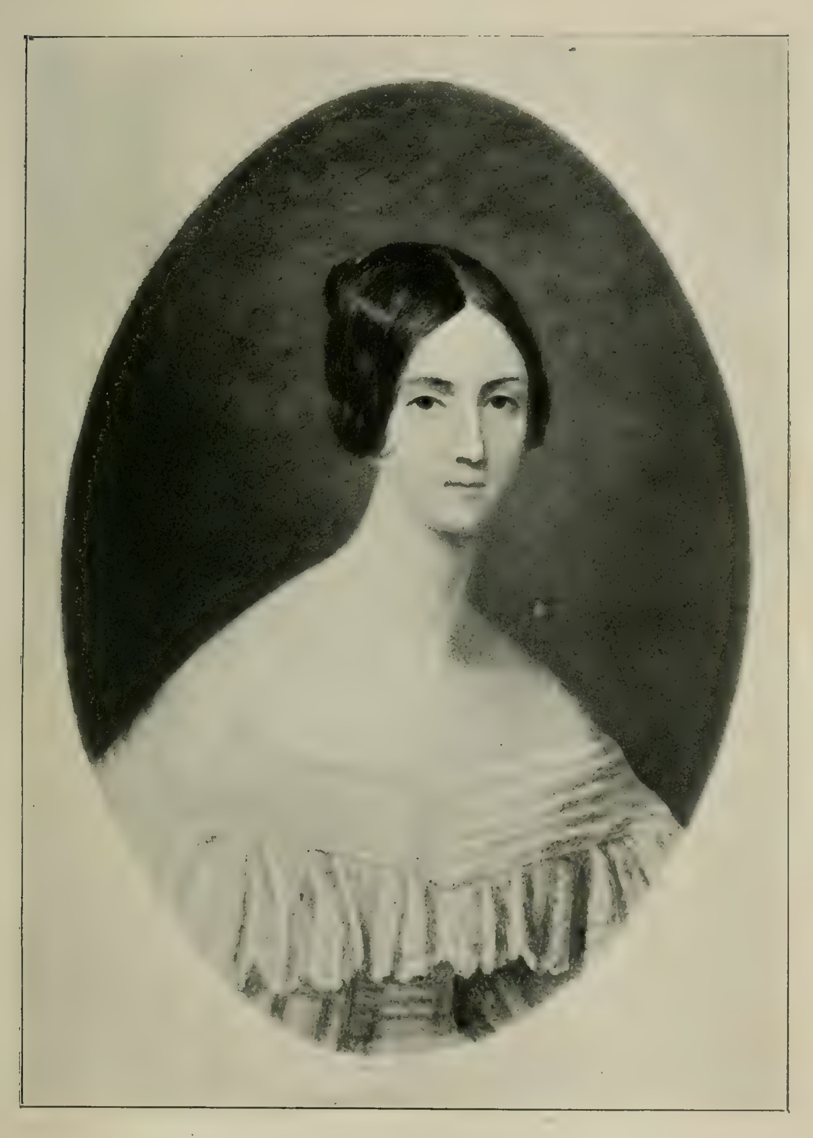
fast gänzlich ferne. Anfänglich ist er zwar mit Berlioz befreundet, zieht sich jedoch sehr bald von ihm zurück, weil ihn dessen Musik ebenso wie die der übrigen Neu-Romantiker abstößt. Diese merkwürdige Tatsache bildet eines von den nicht wenigen, unerklärlichen Momenten in der musikalischen Struktur Chopins. Er, der Romantiker par excellence, will von der ganzen romantischen Schule nichts wissen! Seine Musikgötter sind Bach und Mozart. Daneben aber verehrt er den süßlichen Bellini, mit dem ihn ein so inniges Freundschaftsverhältnis verbindet, daß er späterhin sogar den Wunsch ausspricht, neben ihm begraben zu werden[1]). Außer dem italienischen Meister und Hiller hat nur noch ein Musiker sich der dauernden, intimen Freundschaft Chopins erfreut: der französische Violincellist Auguste Franchomme. Dieser ausgezeichnete Künstler stand ihm sogar näher als jene beiden, ja fast so nahe, wie seine polnischen Jugendfreunde Matuszyński und Fontana. Er ist es denn auch, der, nach dem Hingange der letzteren, zusammen mit dem polnischen Grafen Adalbert Grzymała sozusagen deren Platz einnimmt. Nur, daß ihm und dem Grafen ganz andere Rollen zufallen, als ihren Vorgängern. Sie haben bei dem todkranken Tondichter Samariterdienste zu versehen, während jene die Glanzzeit seines Lebens mit ihm teilen. Matuszyński, sein postillon d'amour in den Gładkowska-Tagen, ist in Paris, wo er als Professor der École de médecine wirkt, Chopins treuester Berater, ohne den er nichts unternimmt. Julian Fontana aber wird mit der Zeit der wahre Adlatus Chopins, für den ihm kein Dienst zu gering erscheint. Er besorgt buchstäblich alles, was der Tondichter von ihm verlangt. Nicht nur fertigt er als ausgezeichneter Musiker die Kopien von Chopins Kompositionen und versieht das saure Amt eines Vermittlers zwischen ihm und seinen Verlegern, er besorgt auch seine Alltagsangelegenheiten, von der Wohnungssuche und -einrichtung angefangen bis herab zu den Bestellungen bei Schneidern, Schustern und dergleichen. Zu einem solchen Grad der Selbstlosigkeit haben sich nur noch die beiden Schülerinnen des Meisters: die Pariserin Marie de Rozières und die Schottin Miß Jane Stirling, erhoben, denen wir späterhin begegnen werden. Chopins Lieblingsschüler Adolphe

1) Merkwürdigerweise hat auch Richard Wagner, dessen Wahlverwandtschaft mit Chopin in unseren Tagen immer deutlicher erkannt wurde, für Bellini, namentlich für dessen „Norma", eine besondere Verehrung gehegt.

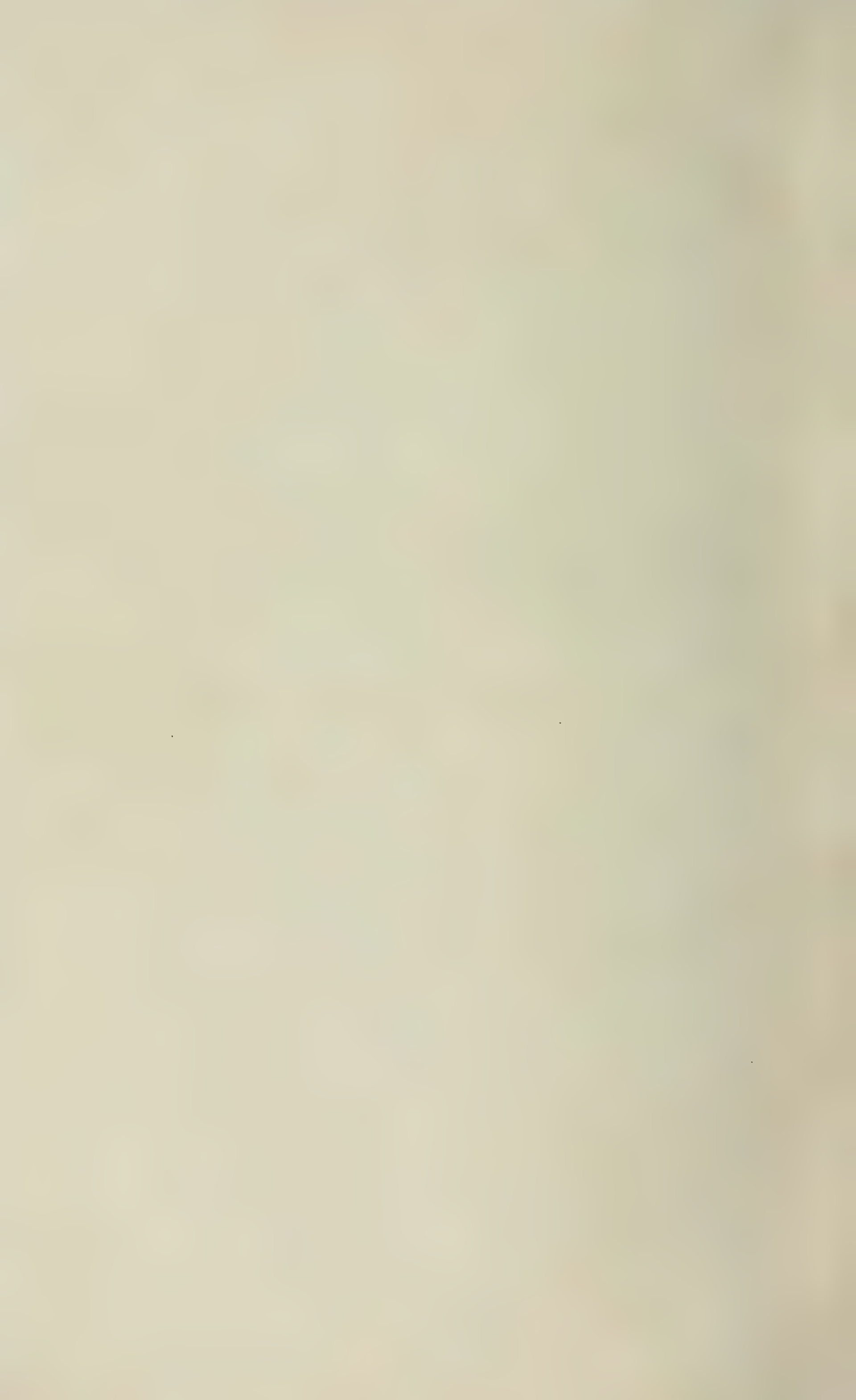
Gutman hat sich ihm wohl in mancher Hinsicht dienlich erwiesen, stand darin jedoch weit hinter seinen beiden Kolleginnen zurück. Mit Gutman ist der Kreis der Intimen Chopins erschöpft.

Diesem so spärlichen stand indes ein überaus großer Kreis von Befreundeten gegenüber, der freilich manche, das Wesen des Tondichters zeichnende „Abstufungen“ aufwies. Die erste Stellung nahmen natürlich Chopins Landsleute ein, unter denen das adelige Element den Vorrang hatte. Er, der schon als Wunderknabe der verhätschelte Liebling der Warschauer aristokratischen Salons gewesen, fühlte sich auch in Paris bei den Nobili, namentlich aber bei den adeligen Damen seines Heimatlandes am wohlsten. So vor allem im Hause seiner Schülerin der Fürstin Marcelina Czartoryska und bei den Gräfinnen Plater und Komar. Dieser Kreis ist es denn auch, in dem, kurz vor Beginn des George Sand-Dramas, zwei Herzensromane Chopins sich abspielen. Die Heldin des einen ist die als Schönheit gefeierte Gräfin Delphine Potocka, die des anderen die Komtesse Maria Wodzińska.

Über sein Warschauer „Ideal“, die Sängerin Konstanze Gładkowska, waren dem Tondichter durch deren bald nach seiner Ankunft in Paris erfolgte Verheiratung die Augen endlich aufgegangen. Sein leichtentzündliches Herz war darum für ein neues Liebesideal um so empfänglicher geworden. Freilich wäre ihm der „Don Juan in Frauenkleidern“, wie die Gräfin Potocka von dem polnischen Dichter Krasiński treffend genannt worden war, der, nebenbei gesagt, zu ihren zahlreichen Liebhabern zählte, auch dann gefährlich geworden, wenn sein Herz noch unfrei geblieben wäre. Denn was diese wahre Sirene vor allem zu einer solchen machte, war nicht so sehr ihre eigenartige Schönheit, als vielmehr ihre wundervolle Stimme, mit der sie alle Welt in ihren Bann schlug. Auch den Tondichter unterwarf sie sich zuerst als Sängerin. Wie er einstmals in die bürgerliche sich verliebt hatte, so fing er jetzt an der adeligen Feuer. Diesmal allerdings mit mehr Glück, weil die letztere eben anders geartet war, als ihre „Kollegin“. War nun auch dieser Liebessturm, wie bei dem „Don Juan in Frauenkleidern“ nicht anders zu erwarten, nur von kurzer Dauer, so scheint er doch bei beiden für Lebenszeit tiefe Spuren hinterlassen zu haben. Dies zeigte sich namentlich darin, daß die einstige Geliebte an das Sterbebett Chopins herbeigeeilt kam, um ihn auf seinen Wunsch zum letztenmal mit ihrem Gesange



Gräfin Delfina Potocka



zu beglücken. Jedenfalls darf von der Gräfin Potocka gesagt werden, daß sie das einzige Weib gewesen, das, allerdings auf ihre Art, Chopins Liebe aufrichtig erwidert hat. Und dadurch hat sie sich dieser auch würdiger erwiesen, als die übrigen drei Frauen, die im Liebesleben des Tondichters eine Rolle gespielt haben. Von Konstanze Gładkowska unterliegt es keinem Zweifel, daß sie ihn niemals geliebt hat. Aber auch die Liebe der Maria Wodzińska war nichts weniger als eine aufrichtige. Hatte es doch die Komtesse nur sehr geringe Überwindung gekostet, sich von Chopin loszusagen, mit dem sie, wie nunmehr feststeht, verlobt gewesen. In der Art ihrer Trennung von ihm erwies sie sich geradezu als würdige Nachfolgerin der Gładkowska. Wie die Sängerin, überraschte nämlich auch sie den Meister eines Tages mit ihrer Verheiratung. Freilich traf ihn die letztere um vieles härter, als die der Sängerin, weil er von der Mutter der Komtesse bereits als künftiger Schwiegersohn behandelt worden war und, bei seinem angeborenen Familiensinn, sich sehr bald als zur gräflichen Familie gehörend betrachtet hatte.

In Dresden war's, wo er, auf der Rückreise von einem Besuche bei seinen in Karlsbad weilenden Eltern, die einstige Gespielin seiner Kindheit wiedersah und sogleich in Liebe zu ihr entbrannte. Sie scheint ganz ungewöhnliche Eigenschaften besessen zu haben, die ihn, noch dazu unmittelbar nach dem mit der Gräfin Potocka genossenen Liebesglück, gefangen nahmen. Denn nach ihren Bildnissen zu schließen, war sie nichts weniger als schön. Durch eine Eigenschaft namentlich dürfte sie ihn sogleich für sich eingenommen haben: ihre große musikalische Begabung. Aus der letzteren erklärt sich wohl aber auch, daß die Komtesse ihrerseits für ihn, mit dessen Werken sie vertraut war, Neigung faßte. Gemeinsames Musizieren mag dann rasch jene „Dämmerstunde"[1]) herbeigeführt haben, in der sie mit Wissen ihrer Mutter sich mit Chopin verlobte. Als sie dann voneinander Abschied nahmen, überreichte der Meister seiner Braut den von ihm am Vorabend improvisierten Walzer in F-moll (op. 69, Nr. 1). Und von da ab inspirierte sie ihn, ähnlich wie einstmals die Gładkowska, zu einer Reihe von Kompositionen; darunter die anmutvolle F-moll-Etüde (op. 25, Nr. 2), die von ihm selber „das seelische

1) Siehe die Vorrede zu dem von Kornelia Parnas (auf Anregung B. Scharlitts) herausgegebenen Album „Maria, Ein Liebesidyll in Tönen". Leipzig, Breitkopf & Härtel.

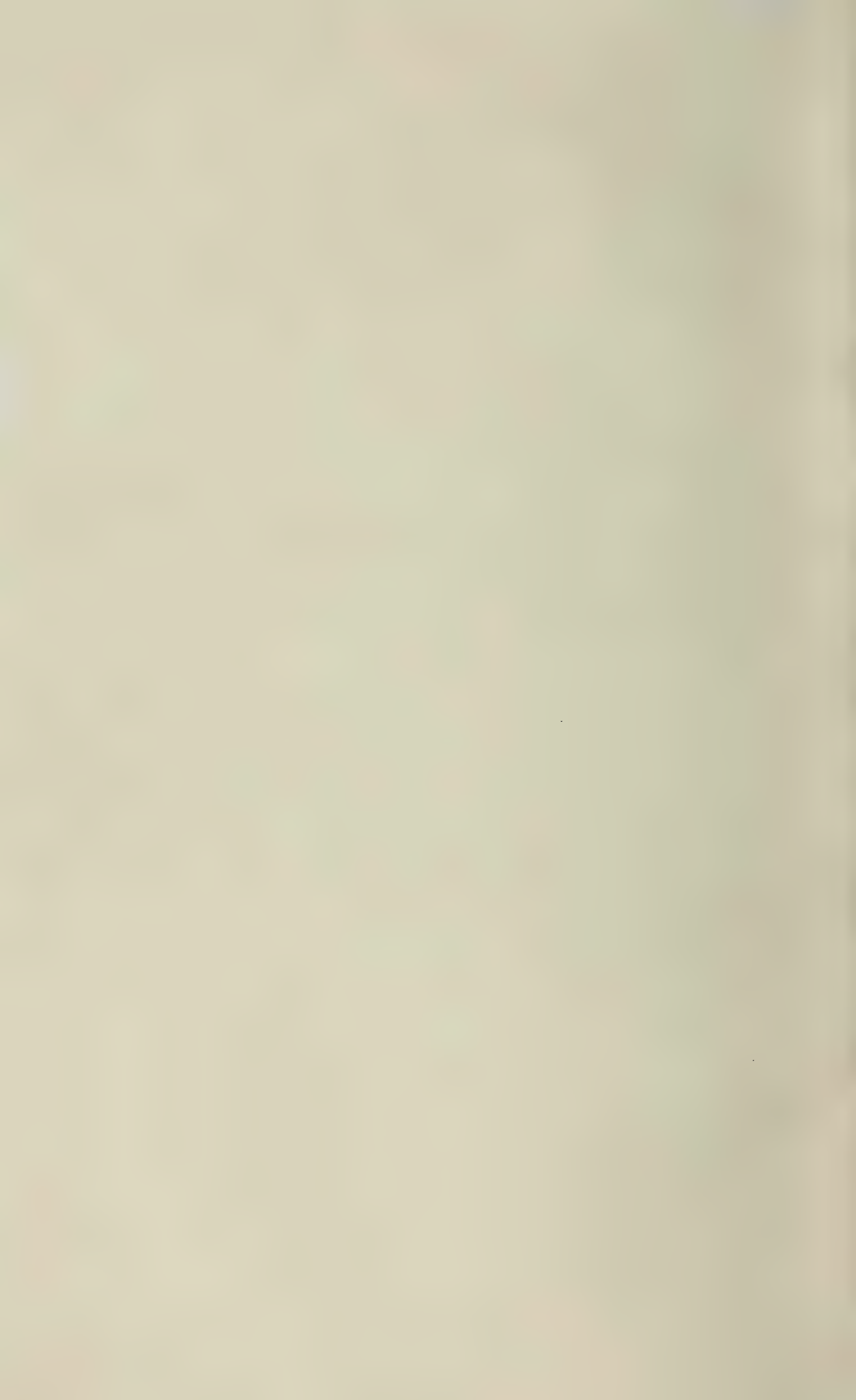
Bildnis Marias" genannt wurde. Aber auch diese Egeria sollte ihm ebenso schnell entschwinden, wie ihre Vorgängerin. Sein zweites Zusammentreffen mit ihr in Marienbad, wo sie auf einem gemeinsamen Spaziergang ein Bild von ihm malte[1]), war auch das letzte. Nicht lange darauf wurde Maria Wodzińska — durch eine grausame Ironie des Schicksals — die Gattin des Sohnes von Chopins Taufpaten, Grafen Friedrich Skarbek. Es gehörte eben mit zur Tragik seines Lebens, daß Chopin, der seinem ganzen Wesen nach für die hehrste, reinste Liebe geschaffen war, ihr entsagen und jene andere durchkosten mußte, die an den Namen George Sand geknüpft ist.

Der Eintritt der Dichterin in Chopins Leben bezeichnet dessen entscheidendste Wende. Und von da ab beginnt es sich erst dramatisch zu gestalten. Gleich das erste Zusammentreffen der beiden trägt das Gepräge des Dramatischen. Ja, es fehlt sogar nicht an dem „Dramaturgen", der es von langer Hand vorbereitet. Dieser ist kein anderer als Franz Liszt, dem die „Schwärmerei" seiner damaligen Freundin, der Gräfin d'Agoult, für den Tondichter gefährlich zu werden beginnt. Und da die mit der Gräfin befreundete Dichterin seit langem aus ihren Gefühlen für Chopin kein Hehl macht, gilt es nun, ihr den Weg zu ihm zu ebnen. Wird George Sand die glückliche „Rivalin" der Gräfin, dann hat Liszt nichts mehr zu befürchten. Der Umstand, daß die beiden Freundinnen in dem von ihnen bewohnten Hotel einen gemeinsamen Salon haben, kommt Liszts Plan sehr zustatten. Dieser Salon wird für den ahnungslosen Tondichter, der ihn just um den Zeitpunkt betritt, da sein Selbstgefühl durch Marias Treulosigkeit auf das tiefste verletzt worden, zur Falle. Einer solchen Verfassung gegenüber hat George Sand von vornherein gewonnenes Spiel. Wohl gefällt sie dem Tondichter, wie er den Seinen schreibt, bei der ersten Begegnung ganz und gar nicht; ja sie stößt ihn durch ihre männlichen Allüren geradezu ab. Sie ist aber eben George Sand, das Mannweib, und darum dem frauenhaften Wesen Chopins, das von ihr seit langem erkannt ist, überlegen. Die Rollen sind vertauscht. Sie wirbt um ihn. Ganz nach Mannes Art. Und sie „erobert" ihn schließlich, indem sie ihm auf einem Abend bei ihrer Freundin, der Gattin des spanischen Konsuls Marliani, einen

1) Siehe Bild.



Marja Wodzińska



Zettel mit den darauf geschriebenen Worten: „On vous adore, George" zusteckt. Dieser Zettel weckt in dem von der Komtesse Wodzińska Verschmähten den dépit amoureux. Die Treulose soll erfahren, daß er in der berühmten Frau „Ersatz" gefunden. Aus Trotz wird er der Geliebte der Dichterin. Sie gewinnt indes sehr bald sein Herz. Denn sie besitzt, trotz ihrer „Männlichkeit", vom „Ewig-Weiblichen" mehr, als alle Welt glaubt. In erster Reihe versteht sie es, ein behagliches Heim zu schaffen. Chopin, in dessen Sehnsucht nach dem Heimatlande die nach dem Elternhause stark mitschwingt, findet im Hause der Dichterin gleichsam einen Ersatz für jenes. Ja, noch mehr: er, der von Natur den Alltagsdingen gegenüber Ratlose und Unbeholfene, ist der Sorge um diese dank der „Herrin des Hauses", wie George Sand von ihm in den Briefen an die Seinen genannt zu werden pflegt, enthoben. Am festesten kettet sie ihn jedoch an sich durch eine, bei ihr in hohem Maße entwickelte, echt weibliche Eigenschaft: die zur Krankenpflegerin. Vom ersten Tage ihres Zusammenlebens ist sie die vollendete garde malade des von der Schwindsucht Heimgesuchten. Aus dem Krankenegoismus heraus bildet sich in ihm vor allem das mit Dankbarkeit gepaarte Gefühl innigster Zuneigung für sie. Das erotische Moment, um das es ihr hauptsächlich zu tun ist, tritt erst nach und nach als Folgeerscheinung hinzu. Als es aber endlich den von ihr ersehnten Grad erreicht, entdeckt sie mit Schrecken, die — „mon cadaver", wie sie Chopin nachmals in ihrer zynischen Art genannt hat, von daher drohende Gefahr. Dieser beugt sie nun dadurch vor, daß sie es völlig zurückdrängt. Und hieraus eben ergibt sich mit der Zeit die George Sand-Tragödie Chopins, die letzten Endes nur die der unerfüllten Erotik ist. Die Dichterin selber bestätigt es mit der sie zeichnenden Unverblümtheit, indem sie kurz vor dem Bruche mit Chopin an dessen intimen Freund, den polnischen Grafen Grzymala, schreibt: „Seit sieben Jahren lebe ich mit ihm wie eine Jungfrau. Wenn irgend ein Weib in der Welt ihm unbedingtes Vertrauen hätte einflößen sollen, so bin ich es; doch hat er das niemals begreifen wollen. Ich weiß es nur zu gut, daß viele Leute mich beschuldigen: die einen, daß ich ihn durch die Heftigkeit meiner sinnlichen Triebe zugrunde gerichtet, die anderen, daß ich ihn durch meine Launenhaftigkeit zur Verzweiflung gebracht hätte. Ich vermute, daß Du wohl weißt, wie viel an diesem Gerede Wahres ist. Was nun ihn betrifft, so beklagt er sich mir gegenüber, ich

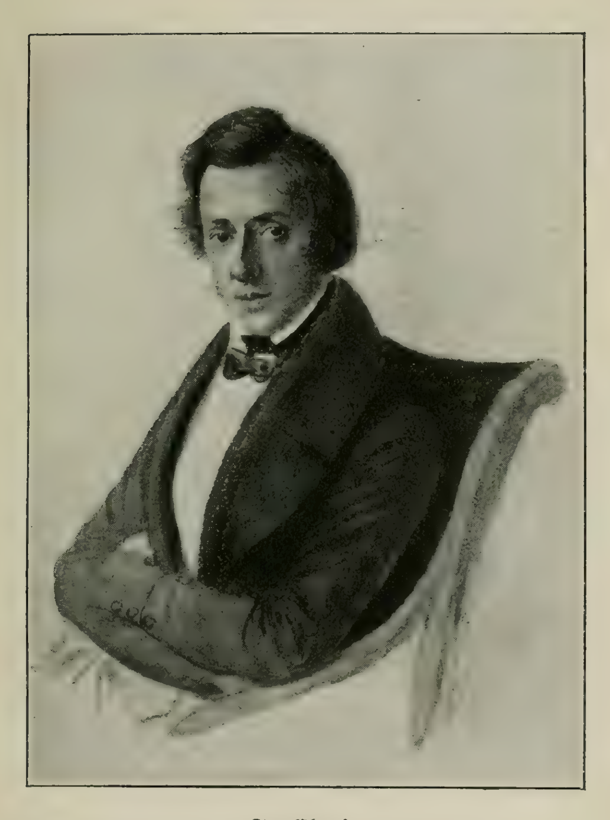
hätte ihn durch die Verweigerung meiner Liebkosungen zugrunde gerichtet, während ich die absolute Gewißheit habe, daß ich ihn unzweifelhaft getötet hätte, wenn ich anders vorgegangen wäre." Hätte nun George Sand Chopin gegenüber tatsächlich nur diesen „prophylaktischen Standpunkt" eingenommen, sie stünde jetzt völlig rehabilitiert da. Ja, man müßte es ihr geradezu als ein hohes Verdienst anrechnen, daß sie dem Tondichter einige, und wohl die bedeutendsten, Jahre seines Lebens gerettet, wenn sie nicht eben andererseits zu deren Verbitterung das meiste beigetragen hätte. Und zwar hauptsächlich dadurch, daß sie die ihm „verweigerten Liebkosungen", noch während er mit ihr zusammenlebte, anderen gewährte, obwohl sie über das „eifersüchtige Gefühl"[1]), das er für sie hegte, sich im klaren war. Damit hat sie seinen männlichen Stolz am tiefsten verletzt und die Entzweiung vorbereitet. Waren auch, wie wir später sehen werden, deren unmittelbare Ursachen ganz andere, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß dieses Verhalten der Dichterin mit ausschlaggebend wurde. Denn es hatte in Chopin eine Erbitterung solchen Grades hervorgerufen, daß es nur noch einer Meinungsverschiedenheit bedurfte, um den Bruch unvermeidlich zu machen.

Es hieße nun aber George Sand bitter unrecht tun, wollte man ihr „mildernde Umstände" nicht zubilligen. Hatte sie doch im Grunde für Chopin mehr getan, als sie verpflichtet gewesen. Gerade ihr kann es nicht hoch genug angerechnet werden, daß sie, obschon nach der erotischen Seite gleich zu Beginn der Liaison völlig enttäuscht, diese dennoch acht Jahre lang aufrecht erhalten hat. Gehörte doch kein geringer Grad von Selbstlosigkeit dazu, zumal es sich um einen so überaus reizsamen Menschen wie Chopin handelte. Ihre Geduld mag oft genug auf die härtesten Proben gestellt worden sein. Wie sie nun diese zu bestehen verstanden hat, ersehen wir gleich aus ihrem Verhalten während des gemeinsam mit Chopin auf der Insel Majorca verbrachten Winters des Jahres 1838.

Wiewohl der nach jeder Hinsicht mißglückte Aufenthalt in erster Reihe ihrem erkrankten Sohne Maurice galt, hatte sie sich dennoch ganz der Betreuung des lungenleidenden Freundes gewidmet, die mit um so

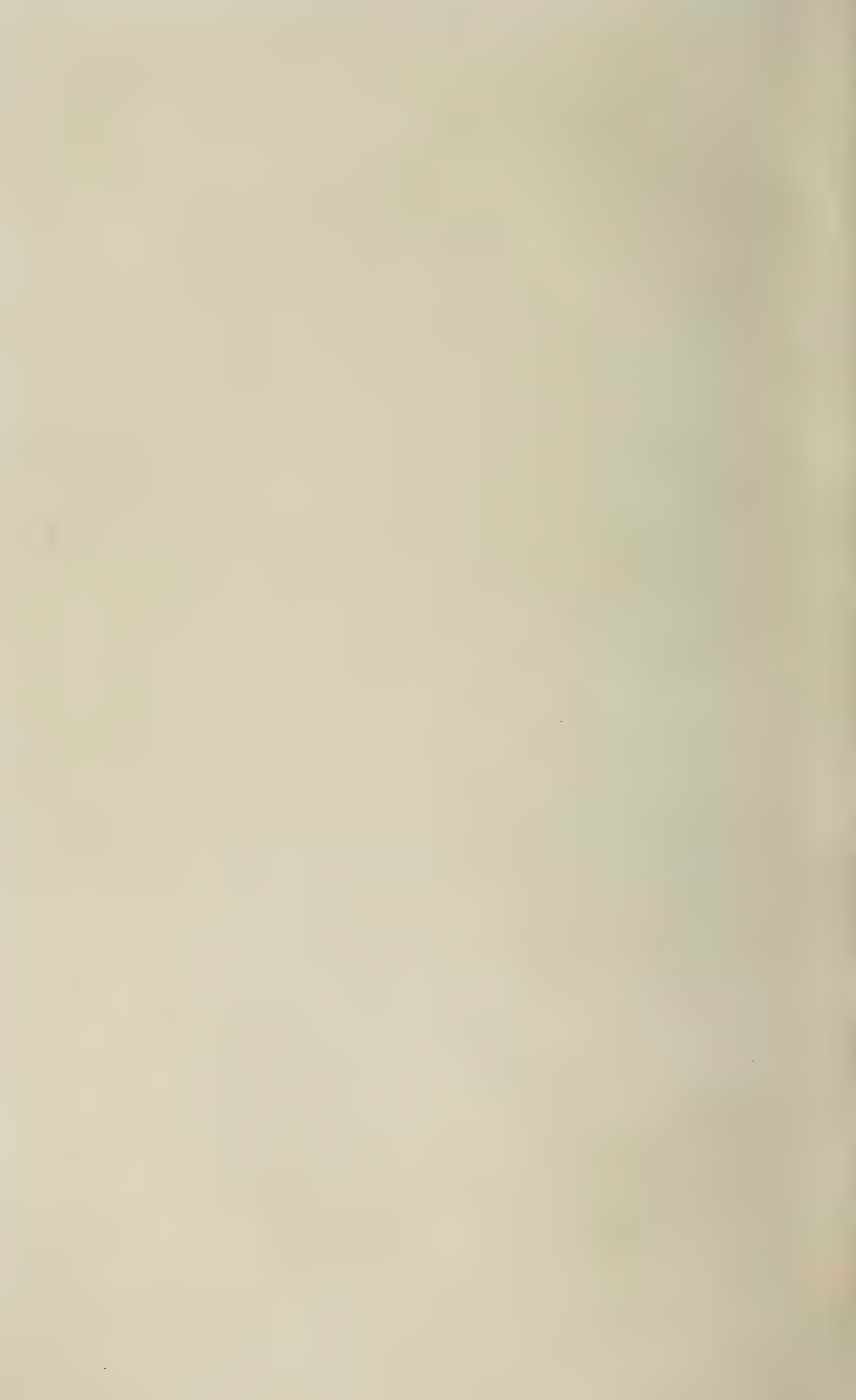
---

1) In dem erwähnten Brief der Dichterin an Grzymała heißt es am Schluß: „Das eifersüchtige Gefühl, das er für mich hegt, ist die Hauptursache seiner Trauer."



Fr. Chopin

Nach einer Zeichnung der Komtesse Wodzińska



größeren Schwierigkeiten verbunden war, als die Inselbevölkerung noch ganz mittelalterliche Vorstellungen von der Schwindsucht hatte. Nicht nur wollte man ihnen, Chopins wegen, keine Wohnung vermieten, man weigerte sich sogar, sie zu beköstigen. So waren sie denn schließlich genötigt, einige Zellen eines verlassenen Klosters in Valdemosa zu beziehen und eigene Küche zu führen, woraus ihnen jedoch nur neue Unannehmlichkeiten erwuchsen. Der arme Tondichter fror in den feuchtkalten Zellen und litt auch unter der nichts weniger als auserlesenen Kost, wodurch sein sich Zustand verschlimmerte. Wie schlecht es damals um ihn stand, erhellt aus seiner eigenen Schilderung in einem Briefe an seinen Adlatus Fontana[1]. George Sand verlor jedoch keinen Augenblick die Geduld. Dank ihrer aufopfernden Pflege war denn auch Chopin bald so weit hergestellt, daß er sich der tonschöpferischen Tätigkeit widmen konnte. Diese beschränkte sich, — mit Ausnahme der Präludien — allerdings nur auf das Ausfeilen von in Paris geschaffenen Kompositionen, bedeutete aber dennoch für den Tondichter den ihn am meisten aufregenden Teil der Arbeit. Es gehörte nämlich zu den schon in seinen Knabenjahren zum Vorschein gelangten Eigentümlichkeiten seines Schaffens, daß er an dem Manuskript unausgesetzt herumbesserte. Dies trug natürlich nicht wenig zur Steigerung seiner Reizsamkeit bei. George Sand erzählt, er sei bei der Korrekturarbeit mitunter geradezu in Raserei geraten. Und er selber schreibt einmal den Seinen: „Während der Arbeit glaubt man, daß sie gut sei, weil man ja sonst überhaupt nicht schreiben würde. Erst nachher kommt die Reflexion und stößt sie zurück oder behält sie. Die Zeit ist die beste Zensur, und die Geduld der beste Lehrer." In Valdemosa trat überdies noch ein Moment hinzu, das keineswegs geeignet war, ihm diese Korrekturarbeit zu erleichtern: der Mangel eines guten Klaviers. Wohl hatte ihm der Pariser Klavierfabrikant Pleyel ein Instrument zugesandt, doch konnte dieses wegen der Zollplackereien just erst am Vorabend seiner Abreise herbeigeschafft werden. Ungeachtet solcher Widerwärtigkeiten vollendete Chopin dennoch in Valdemosa eine ganze Reihe von Werken, und zwar: die Präludien (op. 28), die Polonaisen A-dur und C-moll, das As-moll-Scherzo, die große B-moll-Sonate und die Notturnen G-moll und G-dur. Ja, er schuf sogar eine

[1] Chopins Gesammelte Briefe, S. 168.

neue Komposition: die Mazurka E-moll (op. 41, Nr. 2). Dieser große Fleiß hatte seine guten Gründe: Chopin brauchte Geld für den überaus kostspieligen Aufenthalt. Und er verstand es auch sehr gut, von den Verlegern möglichst viel Honorar herauszuschlagen. Das bezeugen die Briefe an seinen Adlatus Fontana, worin wir ihn mit einem geradezu ernüchternd wirkenden „Geschäftssinn" um die vorteilhafteste Anbringung seiner Werke kämpfen sehen. Er zeigt sich nicht nur allen Kniffen der Verleger gewachsen, er spielt sogar mitunter den einen gegen den anderen aus und feilscht mit ihnen um jeden Louisdor. Wollen sie aber nicht nachgeben, so werden sie von ihm in den Briefen an den Freund mit einer ganzen Skala von Schimpfwörtern bedacht, worin er sich als der unverfälschte Sohn seines Landes erweist. Der arme Fontana hat als Kopist der Manuskripte und als Vermittler zwischen Chopin und dessen Verlegern alle Hände voll zu tun, um schließlich von ihm das Kompliment einzuheimsen, daß er ein — Querkopf sei. Ein Charakterzug Chopins, dem wir in seinen Briefen wiederholt begegnen und den er, wie manchen anderen, mit Richard Wagner gemein hat. Wie dem Dichterkomponisten, gilt auch unserem Meister der Freund nur dann als solcher, wenn er jeden seiner Wünsche fraglos erfüllt. So kündigt Chopin seinem Pariser Bankier Leo gleich die Freundschaft, als dieser sich „erkühnt", ihm nach Valdemosa einen Geschäftsbrief zu schreiben. Und als der ihm befreundete Klavierfabrikant und Verleger Pleyel ihm nur gegen Quittung einen Honorarvorschuß gewähren zu können erklärt, vergißt Chopin aller von ihm bis dahin empfangenen Freundschaftsdienste und nennt ihn einen — Lumpen. Darf nun auch in den beiden Fällen nicht außer Acht gelassen werden, daß die Unannehmlichkeiten des Aufenthaltes auf Majorca im Verein mit der Geldsorge die Reizsamkeit Chopins aufs höchste gesteigert hatten, so sind sie dennoch für jenen seinen Charakterzug bezeichnend. Welchen Grad übrigens seine Reizsamkeit damals erreicht hatte, davon gibt uns der folgende, von George Sand geschilderte, Vorfall einen Begriff. Die Dichterin war mit ihrem Sohne eines Tages nach Palma gefahren, um dort Einkäufe zu besorgen. Auf dem Rückwege waren sie infolge eines inzwischen niedergegangenen wolkenbruchartigen Regens mitten in die aus ihren Ufern getretenen Ströme geraten und kamen, von ihrem Kutscher verlassen, nach Überwindung ernster Gefahren, spät nachts, ohne Schuhe, in Valdemosa an. Als

sie in das Zimmer Chopins traten, saß er wie geistesabwesend am Klavier und spielte (das wundervolle Des-dur-Präludium). Bei ihrem Anblick erhob er sich mit einem lauten Schrei und sagte dann mit wilder Miene und in sonderbarem Ton: „Ach, ich wußte es wohl, daß ihr tot seid!" Nachdem er zu sich gekommen war und von der Freundin ihr Abenteuer erfahren hatte, gestand er ihr, er habe, am Klavier sitzend, in einer Art Halluzination ihre gefahrvolle Rückkehr miterlebt und schließlich die Empfindung gehabt, selber ertrunken zu sein. Schwere und eisige Wassertropfen seien taktmäßig auf seine Brust gefallen, während er auf dem Klavier das ganze Erlebnis in Tönen wiedergab[1]). Als ihn aber George Sand auf das Geräusch der Wassertropfen aufmerksam machte, die in der Tat taktmäßig vom Dache fielen, leugnete er, sie gehört zu haben.

Der hier von der Dichterin geschilderte Zustand Chopins steht in dessen Leben keineswegs vereinzelt da. Seine Reizsamkeit hat vielmehr diesen ans Pathologische grenzenden Grad wiederholt erreicht. In seinen Stuttgarter Tagebuchaufzeichnungen beschrieb er selber den grauenvollen Zustand, in den ihn die Nachricht von dem Fall Warschaus versetzt hatte. Und Graf Stanisław Tarnowski berichtet in seiner ausgezeichneten Chopin-Studie über eine ausgesprochene Halluzination, die der Tondichter im Jahre 1840 erlitten hat. Chopin spielte damals, ganz allein im Zimmer sich befindend, die von ihm eben beendete Triumph-Polonaise (A-dur). Plötzlich schien es ihm, als ob sich beide Türflügel öffneten und eine Schar von ritterlichen Gestalten im polnischen Nationalkostüm, sowie Damen in altpolnischen Gewändern in sein Zimmer hereinströmten und vor ihm, wie nach den Klängen seiner Polonaise, ernst einherschritten. Diese Erscheinung erfüllte ihn mit solchem Entsetzen, daß er zur andern Tür hinauslief und diese Nacht nicht in seiner Wohnung verbrachte, aus Furcht vor einer Wiederholung der Vision.

Chopins Einbildungskraft scheint überhaupt eine ganz außerordentliche gewesen zu sein. Dies bezeugt, neben dem bisher darüber Gesagten, auch ein Brief an seine Lieblingsschwester Louise, worin er ihr gesteht, daß er sehr häufig die Empfindung habe, sich gar nicht in seinem Arbeitszimmer, sondern in „espaces imaginaires" zu befinden.

---

1) Das Des-dur-Präludium Nr. 15 wird daher auch das „Regen-Präludium" genannt.

Daß nun für den solcherart Veranlagten das Wohnen in dem verlassenen Kloster von Valdemosa nichts weniger als zuträglich gewesen sein konnte, ist klar. George Sand erzählt denn auch in ihrem „Un hiver à Majorque", Chopin habe dort unter der — Gespensterfurcht sehr gelitten. Als dann schließlich sein Brustleiden infolge des anhaltenden Regenwetters sich wieder zu verschlimmern begann, mußten sie sich zur Heimkehr entschließen.

Diese bedeutete nun für den armen Tondichter einen wahren Passionsweg. Die Überfahrt nach Barcelona erfolgte auf einem Viehtransportschiff, durch dessen entsetzlichen Geruch Chopin derart litt, daß er Blut zu spucken begann. Für den Unmenschen von Kapitän bedeutete dies einen willkommenen Vorwand zur brutalen Drangsalisierung der alleinigen Passagiere seines Schiffes, die er nur ungern mitgenommen hatte. Er forderte von ihnen eine horrende Summe für die durch das Blutspucken Chopins besudelte Kajüte; und er ließ sie überhaupt auf der ganzen Fahrt seinen Unmut fühlen. In Barcelona angelangt, kamen sie aus dem Regen nur in die Traufe. Beim Anblick des totenbleichen, sich kaum hinschleppenden Meisters weigerte man sich in den Gasthöfen ihnen Unterkunft zu bieten. Und als sie eine solche endlich dennoch gefunden hatten, ließ sich der saubere Wirt für das von Chopin benützte Bett bezahlen, das er verbrennen zu müssen vorgab. Wie nun aber George Sand allen diesen Situationen gegenüber wahren Heldenmut an den Tag gelegt hatte, so verstand sie es auch, die Weiterreise besser zu gestalten. Sie wandte sich in Barcelona an den Kommandanten der französischen Marinestation, der ihr und dem kranken Tondichter an Bord einer Kriegs-Brigg Unterkunft gewährte. Dort erholte sich Chopin so weit, daß er mit dem französischen Schiff „Phénicien" die Weiterreise antreten konnte. In Marseille mußte diese jedoch unterbrochen und der dortige, berühmte Arzt Cauvière konsultiert werden, der den Rat erteilte, nicht vor dem Sommer nach Paris zurückzukehren. Sie bleiben daher in Marseille, wo Chopin dank der Sorgfalt des Dr. Cauvière nach und nach wieder zu sich kam. Während dieses seines unfreiwilligen Aufenthaltes in der französischen Hafenstadt, kam Chopin in die Lage, dem berühmten Opernsänger Adolphe Nourrit, den er in Paris immer bewundert hatte, einen letzten Liebesdienst zu erweisen. In einem Anfalle von Wahnsinn hatte dieser Künstler sich aus dem Fenster seines

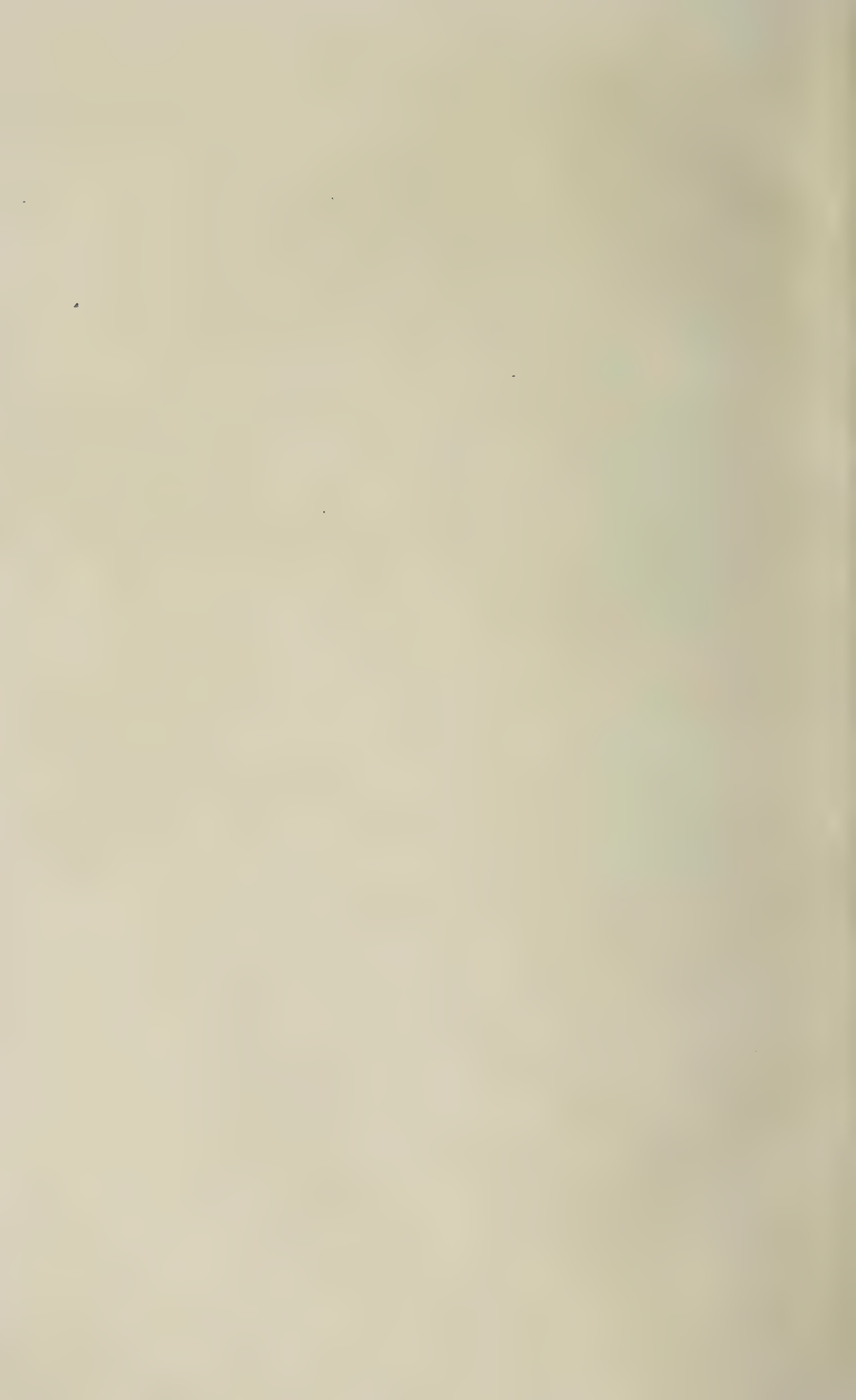
Hotelzimmers gestürzt und war auf der Stelle tot geblieben. Bei der Einsegnung der Leiche, die nach Paris gebracht werden sollte, spielte nun Chopin auf der Orgel Schuberts „Die Gestirne", das Lied, mit dessen vollendeter Wiedergabe der gefeierte Tenorist in Paris stets großen Erfolg gehabt hatte. Nicht lange darauf erfolgte endlich die Heimkehr nach Nohant, dem Landsitz George Sands.

In diesem idyllischen Tuskulum, wohin die Dichterin lange vor der Bekanntschaft mit Chopin sich aus dem Seine-Babel geflüchtet hatte, nahmen die Beziehungen der beiden jene sozusagen endgültige Form an, die von ihr in dem bereits erwähnten Brief an den Grafen Grzymała so treffend mit den Worten charakterisiert wurde: „Seit sieben Jahren lebe ich mit ihm wie eine Jungfrau". Dieser Brief ist den Zeitgenossen George Sands leider unbekannt geblieben. Daher kam es, daß ihr Zusammenleben mit Chopin von ihnen jene falsche Beurteilung erfuhr, die späterhin in allen Lebensbeschreibungen des Tondichters sich wiederfand und für die Zeichnung des Charakterbildes von George Sand ausschlaggebend wurde. Wohl hatte die Dichterin in ihrer „Histoire de ma vie" den Versuch unternommen, die „vox populi" ihrer Zeit zu berichtigen, jedoch schon damals ebensowenig Glauben gefunden, wie in der Folge bei den Biographen Chopins. Am meisten wurde an dem von ihr immer wieder betonten „mütterlichen Gefühl" für den Freund Anstand genommen. „George Sand und mütterliches Gefühl — das glaube der Jude Apella!" Für uns nun aber, die wir über die Art ihrer Beziehungen zu Chopin durch jenen Brief an den Grafen Grzymała aufgeklärt sind, liegt kein Grund mehr vor, zu dem Juden des Horaz Zuflucht zu nehmen. Wir dürfen der Dichterin Glauben schenken. Denn es kann für uns keinen Augenblick dem Zweifel unterliegen, daß gerade sie, mit dem Entfall des erotischen Moments ihrer ursprünglich tiefen Liebe für Chopin sich sicherlich von ihm losgesagt haben würde, wenn nicht eben als deren sozusagen starker Rest jenes „mütterliche Gefühl" bei ihr zurückgeblieben wäre. Und daß sie den Tondichter anfänglich wahrhaft geliebt haben muß, beweist ihr Verhalten in den Majorkatagen zur Genüge. Bedeutete er doch damals für sie eine Last, die zu ertragen nur echte, tiefe Liebe Kraft zu verleihen vermag. Schon gegen das Ende jener Tage aber mag wohl in ihr die eigenartige, wahrhaft weibliche Wandlung von Amor in Caritas begonnen haben, um

dann auf Nohant sich vollends auszuwirken. Chopin freilich wollte sich mit dieser Wandlung nicht zufrieden geben und hat, wie wir wissen, darum Anklagen gegen die Freundin erhoben. Er hat sie wohl auch als Mensch, keineswegs aber als Künstler erheben dürfen, weil für diesen das auf jener Wandlung basierte Zusammenleben sich als ein nach jeder Hinsicht vorteilhaftes erwies. Wenn Chopin in einem nach dem Bruche an seine Schwester gerichteten Brief von seinen Sand-Jahren meint, daß sie „acht der auserlesensten Jahre ihres (George Sands) Lebens gewesen", so durfte die Dichterin sie mit demselben Recht solche des seinigen nennen. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß sie den Höhepunkt seines Werdeganges bezeichnen. Ja, es darf füglich behauptet werden, daß er, ohne George Sand, vielleicht niemals das geworden wäre, was er war. Bei seiner aufreibenden Lebensweise in Paris würde er, ohne die Sommeraufenthalte auf Nohant, unzweifelhaft seinem Lungenleiden viel früher erlegen sein. Pflegte er doch nach den anstrengenden Unterrichtstunden, die fast den ganzen Tag in Anspruch nahmen, bis in die späte Nacht hinein in den Salons der Pariser großen Welt zu weilen. Indem nun George Sand ihm die Möglichkeit bot, sich in ihrem Tuskulum gleichsam auszurasten, verhalf sie ihm eben zugleich zu der für sein Schaffen unbedingt erforderlichen inneren Sammlung, von der in Paris bei ihm keine Rede sein konnte. Vor allem aber spornte sie ihn durch die eigene Arbeitfreudigkeit zu schöpferischer Tätigkeit an. Diese erreicht denn auch in seinen Sand-Jahren 1839 bis 1845 ihren Gipfelpunkt. Es sind die herrlichsten, vollendetsten Schöpfungen Chopins, die um jene Zeit entstehen: die Präludien; die Fantasie F-moll, die Polonaise As-dur und die Phantasie-Polonaise, die Sonaten B-moll und H-moll; abgesehen von einer ganzen Reihe von Nokturnen und Mazurken, einem Impromptu, der himmlischen Berceuse und der Barcarole. Freilich liegt die Annahme sehr nahe, diese außerordentliche Produktivität Chopins auf den Landaufenthalt, auf die Berührung mit der Natur zurückzuführen. Sie ist jedoch eine verfehlte, weil er, wie in mancher Hinsicht, sich auch darin von den meisten Tondichtern unterschied, daß er von der Natur fast gar keine Anregungen empfing. Im Gegensatze zu Beethoven oder Schubert, für deren Schaffen, wie wir wissen, die unmittelbare Berührung mit der Natur ein geradzu unentbehrliches Stimulans bildete, finden wir bei Chopin keinen Anhalts-



George Sand
Nach einer Zeichnung von Alfred de Musset



punkt dafür, daß er in die Einsamkeit von Wald und Flur sich geflüchtet oder von dem Anblick einer Landschaft tiefgehende Eindrücke empfangen hätte. Eine poetische Schilderung der Natur übte auf ihn entschieden tiefere Wirkung, als die Natur selbst. Hieraus erklärt es sich auch, daß er, wie George Sand berichtet, den Landaufenthalt keineswegs liebte. Wenn er nach Nohant zu kommen pflegte, übte das Landleben nur in den ersten Tagen den Reiz der Abwechslung auf ihn aus. Späterhin fühlte er sich dort wie der Fisch auf dem Trockenen. Durch und durch Salonmensch, sehnte er sich nach der Atmosphäre des Salons zurück. Er war darum auch in Nohant nichts weniger als ein angenehmer Gast. So nahm er nur ungern an den Ausflügen, die George Sand täglich in Gesellschaft ihrer immer in großer Anzahl in Nohant weilenden Freunde zu unternehmen pflegte; und auch nur selten an den sonstigen Unterhaltungen teil, an denen es dort niemals mangelte. Zu den Freunden der Dichterin, für deren Ideenkreis er kein Interesse hatte, vermochte er überhaupt nicht in ein rechtes Verhältnis zu treten. Die einzige Ausnahme bildete der berühmte Maler Delacroix, mit dem er sehr sympathisierte, und der seinerseits für ihn große Verehrung hegte. So kam es denn, daß er nach der ihn überaus erregenden tonschöpferischen Tätigkeit, keine entsprechende Erholung fand und darum mißmutig und übelgelaunt wurde, worunter die Umgebung nicht wenig zu leiden hatte. Nichts bezeichnender nun aber für das „mütterliche Gefühl" George Sands als die Art, wie sie mit den Wunderlichkeiten des Freundes sich abzufinden verstand. Für sie blieb er immer ihr — „petit Chopin", für dessen Wohlergehen Sorge zu tragen sie durch nichts sich beirren ließ. Dies hinderte sie freilich nicht, ihm mitunter ihre Meinung über sein Wesen unverblümt zu sagen. So erklärte sie ihm einmal nach einem längeren Aufenthalte seiner Lieblingsschwester Louise auf Château Nohant, zu der sie innige Neigung gefaßt hatte: „Deine Schwester ist hundertmal mehr wert als Du." Chopin, der sich seiner Fehler wohlbewußt war, gab dies unumwunden zu. Und weil er sich selber genau kannte, war er sich auch darüber im klaren, wie sehr er der Freundin dafür zu Dank verpflichtet sei, daß sie es mit ihm aushalte. Sein Verhalten ihr gegenüber war darum auch ein geradezu rührendes, verriet auf Schritt und Tritt grenzenlose Verehrung. Seine Briefe an Fontana lassen erkennen, wie sehr er stets bestrebt war, jedem ihrer

Wünsche Rechnung zu tragen. Und alle Freunde ihres Hauses bestätigten es, daß man aus der Art seines Verhaltens ihr gegenüber niemals auf seine Beziehungen zu ihr hätte schließen können. Ihre geistige Größe imponierte ihm sichtlich; und mit wahrer Begeisterung pflegte er ihren Diskussionen zu folgen. Obwohl sie ganz und gar nicht musikalisch war, schätzte er sich dennoch glücklich, wenn sie seinem Spiel Beifall zollte. Daher vermochte ihn auch niemand so leicht zum Spielen zu bewegen, wie sie. Sie allein durfte sich auch erlauben, was er jedermann übel genommen haben würde: bei ihm während der Unterrichtsstunden einzutreten.

In der Art, wie diese von ihm erteilt wurden, bekundete sich vor allem sein großer künstlerischer Ernst. Die „Mühle", wie er die Unterrichtsstunden nannte, galt ihm als hohe Pflicht, die er, sofern dies nur sein Gesundheitszustand erlaubte, mit peinlichster Gewissenhaftigkeit erfüllte. Letztere verlangte er aber auch von seinen Schülern. Darum bedeutete es auch keineswegs ein leichtes, Chopins Schüler zu sein. Wohl blieb er auch als Lehrer immer der vollendete Salonmann — beim Unterricht war er stets à quatre épingles —, doch kam es nicht selten vor, daß „diese zarte Frauenhand Bleistifte, ja sogar Stühle wie ein Rohr brach, daß Notenhefte und selbst unangenehme Worte herumflogen" (Fürstin Czartoryska). Und es gehörte nicht viel dazu, ihn aus der Fassung zu bringen. Denn seine Unterrichtsmethode war von geradezu beispielloser Strenge. So legte er vor allem Gewicht auf das Metronom, das immer auf dem Klavier stand und namentlich in den ersten Unterrichtstunden zu peinlichen Szenen führte, die bei Schülerinnen in der Regel mit einem Tränenausbruch endeten. Ein solcher genügte aber auch, um Chopin wieder zur Ruhe zu bringen, worauf er in seiner angeborenen Herzensgüte sich alle Mühe gab, die angetane Unbill vergessen zu machen.

Die ersten Unterrichtstunden bedeuteten überhaupt für jeden Schüler Chopins ein wahres Fegefeuer, weil es in erster Reihe galt, hinsichtlich des Anschlags völlig umzulernen. Der „Ariel des Klaviers" duldete das Starke, Rauhe und Harte nicht und drang daher unnachsichtlich auf „souplesse", d. i. sametweichen Anschlag. „Facilement! Facilement!" war gleichsam seine Zuchtrute, mit der er dem Schüler das „Pauken" auszutreiben nicht müde ward. Wer aber glücklich das „Fegefeuer"

passiert hatte, durfte des „Paradieses" teilhaftig werden, den Meister selbst spielen zu hören, oder gar von ihm begleitet zu werden. Und es verlohnte wahrlich um dieses „Paradieses" willen, alle Qualen der „Metronom- und Anschlag-Hölle" über sich ergehen zu lassen! Denn was dem Publikum im Konzertsaal fast immer versagt blieb, durften Chopins Schüler sozusagen mit vollen Zügen genießen: des Meisters unvergleichliches, intimes Spiel. Sie allein — die Glücklichen! — durften sich denn auch späterhin mit vollem Recht rühmen, den wahren Chopin gehört zu haben. Und sie alle stimmen darin überein, daß, wer ihn nicht in den Unterrichtstunden spielen zu hören Gelegenheit hatte, keine Ahnung davon haben könne, wer er gewesen sei. Nur im Kreise seiner Schüler gab er sich gewissermaßen restlos. Und seine echte Künstlernatur trat vor allem in seiner großen Spielfreudigkeit zutage. Diese ließ ihn mitunter Leistungen zustande bringen, die angesichts der Zartheit seines Körperbaus schier ans Wunderbare grenzten. Bezeichnend für sein künstlerisches Wesen war nun, daß er mit Vorliebe . . . fremde Kompositionen zu spielen pflegte; in erster Reihe die seines Musikgottes: Bach. So hat er, nach dem Berichte einer seiner Schülerinnen, einmal vierzehn Präludien Bachs hintereinander, und zwar . . . aus dem Gedächtnis gespielt. Und als dann jemand der Bewunderung für das letztere Ausdruck gab, erklärte Chopin mit der ihm eigenen Einfachheit: „Cela ne s'oublie jamais!" Auch seine Schüler ließ er vor allem Werke fremder Meister spielen; die eigenen kamen erst an letzter Stelle.

Für alle Schüler ohne Ausnahme war von ihm ein bestimmtes Lehrprogramm festgesetzt. Den Anfang bildeten die Präludien und Exercises Clementis, denen dann die Etüden Cramers folgten. An diese schloß sich Bachs „Wohltemperiertes Klavier" sowie die Präludien, Fugen und Suiten an. Auf die Präludien und Fugen legte Chopin das Hauptgewicht, und empfahl sie immer mit den Worten: „Cela sera votre meilleur moyen de progresser!" Nach Bach kamen Hummel und Field an die Reihe. Da Chopin für Hummel große Verehrung hegte, flößte er sie auch seinen Schülern ein. Field ließ er ebenfalls viel üben, namentlich dessen Nokturnen; neben diesen erst die eigenen. Einen sehr kümmerlichen Platz nahm in diesem Programm — Beethoven ein, was sich aus der schier unfaßbaren Stellung erklärt, die Chopin diesem Titanen gegenüber einnahm. So unbegreif-

lich es auch klingen mag: Chopin konnte sich für Beethoven nicht begeistern, fand ihn ... „zu pathetisch". Weit besser stand es um Schubert und Weber. Namentlich die beiden Sonaten C-dur und As-dur des letztgenannten Meisters mußten von Chopins Schülern mit besonderer Pietät studiert werden. Schließlich wurden neben Moscheles, der mit seinen Etüden vertreten war, auch Hiller und Mendelssohn geübt. Zu den gänzlich Ausgeschlossenen zählten bezeichnenderweise Liszt und Schumann.

Alle diese Übungen bedeuteten aber letzten Endes nur eine Vorbereitung zum Studium der eigenen Werke des Meisters. Sie bezweckten die Aneignung der für die letzteren eine conditio sine qua non bildenden Zartheit des Anschlages. Und für die Erreichung dieses Zieles besaß Chopin eine eigene Methode, mit deren Abfassung er sich lange Zeit beschäftigt hatte. Dieses von ihm „Méthode des méthodes" benannte Werk ist jedoch, infolge des schwankenden Gesundheitszustandes Chopins, leider ein Torso geblieben. Ein Verlust für die musikalische Welt, dessen Größe aus den folgenden, erhalten gebliebenen Stellen zu ermessen ist:

1. Es ist wertlos, den Unterricht im Tonleiterspielen mit der C-dur-Tonleiter zu beginnen, die wohl am leichtesten zu lesen, jedoch am schwersten zu spielen ist, weil sie der Stütze der Obertasten entbehrt. Man beginne daher mit der Ges-dur-Tonleiter, weil diese die Hand am regelrechtesten führt, indem sie die langen Finger für die schwarzen Tasten benützen läßt. Der Schüler gelangt auf diese Art stufenweise zur C-dur-Tonleiter, in dem Maße nämlich, als er immer um einen Finger weniger für die schwarzen (Ober-)Tasten benützt.

2. Der Triller ist mit drei, für Übungszwecke sogar mit vier Fingern zu spielen.

3. Die chromatische Tonleiter ist mit dem Daumen, dem Zeige- und dem Mittelfinger zu spielen, kann jedoch auch mit dem vierten und dem dritten Finger gespielt werden.

4. Terzen, Sexten und Oktaven sind immer mit den nämlichen Fingern zu spielen.

5. Niemand wird die Ungleichmäßigkeit des Tones bei einer sehr schnell gespielten Tonleiter bemerken, wenn diese in gleichmäßigem Tempo ausgeführt wird.

6. Ich glaube, daß ein gut ausgebildeter Mechanismus nicht den Zweck hat, alles mit gleicher Tonstärke zu spielen, vielmehr den, aus dem Instrumente Klänge edler Gattung hervorzuholen und sie schön zu nüanzieren.

7. Lange Zeit hindurch ist wider die Natur gehandelt worden, indem man bestrebt war, jedem Finger die gleiche Stärke zu verleihen. Da nun aber jeder Finger anders gebaut ist, so wäre es eben angezeigt, die jedem Finger eigentümliche Anmut des Anschlages zur Entwicklung zu bringen, nicht aber sie zuschanden zu machen. Jeder Finger besitzt nämlich die seinem Bau entsprechende Kraft.

8. Der Daumen, als der stärkste und freieste Finger, besitzt auch die größte Kraft. Nach ihm kommt der kleine Finger, als die Stütze des Handrückens. Der Mittelfinger bildet die Hauptstütze der Hand, insofern ihm nämlich dabei der zweite Finger zu Hilfe kommt. Schließlich kommt der vierte Finger, von allen der schwächste. Diesen siamesischen Zwillingsbruder des Mittelfingers, der mit dem letzteren durch denselben Muskel verbunden ist, versucht man mit allen Mitteln von jenem (dem Mittelfinger) unabhängig zu machen, was ein Ding der Unmöglichkeit und gottlob auch nicht nötig ist.

9. Das Bewegen des Handgelenkes während des Spielens läßt sich in mancher Hinsicht mit dem Atemholen beim Gesang vergleichen.

10. Es bestehen so viele verschiedenartige Klänge, als es Finger gibt. Die Hauptaufgabe des Übens liegt in der Anwendung eines zweckmäßigen Fingersatzes.

Auf den letzteren legte Chopin denn auch beim Unterricht großes Gewicht. Und er brachte einen so gänzlich neuartigen zur Anwendung, daß dieser von der damaligen Pianistenwelt geradezu als revolutionär bezeichnet wurde. So ließ er z. B. ohne Skrupel bei den schwarzen Tasten den . . . Daumen benützen, ja, ihn sogar unter den fünften Finger untersetzen, sofern dies nur das Spiel erleichterte und zu dessen Gleichmäßigkeit und Ruhe beitrug. Selbstredend war die Einwärtshaltung des Handgelenkes dabei Grundbedingung. Zuweilen hieß er zwei aufeinander folgende Tasten mit einem und demselben Finger spielen, und zwar nicht nur weiße, sondern auch schwarze Tasten. Häufig wandte er auch das Übersetzen der längeren Finger übereinander, ohne Zuhilfenahme des Daumens, an.

Während er nun aber dem Fingersatz eine so weitgehende Freiheit einräumte, gestattete er niemals exzentrische Bewegungen mit dem Kopf und den Armen, wie sie zu jener Zeit durch Liszt in Mode gekommen waren, und die er sarkastisch „Taubenfangen" zu nennen pflegte. Vielmehr verlangte er von den Schülern eine ernst-ruhige Haltung beim Spiel. Seine Lehrmethode zeichnete aber vor allem, daß er ein Feind des gedankenlosen Drauflosspielens, der „Fingergymnastik" war und daher höchstens ein dreistündiges Üben erlaubte. Als Richtschnur hatte hierbei zu gelten, daß selbst die allergewöhnlichste Fingerübung immer einen bestimmten Grad von Beseelung erfordere. Denn nur auf diese Weise eigne man sich die für die Schattierung und Phrasierung einer Melodie erforderliche Nüancen-Mannigfaltigkeit des Anschlags an. „Une grande variété dans l'attaque de la touche" wurde er darum nicht müde, seinen Schülern einzuschärfen. Nächst ihr aber die richtige Behandlung des Pedals, dessen Geheimnisse er wie kein Meister vor ihm ergründet hatte.

In den Gesprächen, die er während der Unterrichtstunden mit seinen Schülern zu führen pflegte, bildete sein Lieblingsthema der Hinweis auf die Analogie der musikalischen mit der sprachlichen Ausdrucksweise. Er verglich die Wiedergabe eines Musikstückes mit dem Vortrag eines Gedichtes und betonte, daß die für die Deklamation geltenden Gesetze auch bei der ersteren analog zur Anwendung zu bringen seien. In erster Reihe also die Interpunktion. So hat z. B. bei einer musikalischen Periode, die aus etwa acht Takten besteht, nach diesen fast immer ein ähnlicher Abschluß des Gedankens zu erfolgen, wie er durch den Punkt nach einem Verse bezeichnet ist, d. h. durch eine bestimmte Pause, ein Innehalten. Geringere, auf je vier oder je zwei Takte entfallende Teilungen einer solchen Periode, erfordern eine Pause, die dem Beistrich, dem Strichpunkt usw. entspricht. Hinsichtlich der Dynamik empfahl er seinen Schülern sich folgendes stets vor Augen zu halten. Die lange und die hohe Note sind stärkere Noten. Stark ist auch die Dissonanz und die Synkope. Der Schluß einer Phrase vor einem „Beistrich" oder „Punkt" ist in der Regel ein schwacher. Eine nach oben gehende Melodie erfordert: crescendo, eine nach unten gehende: decrescendo. Überdies sind die „natürlichen Akzente", die sogenannten „temps forts" stets zu beachten, d. h. im zweizähligen Takt die erste Note stärker, die

zweite schwächer, im dreizähligen Takt der erste stark, die beiden anderen schwach zu spielen. Bei Doppelgriffen und Akkorden ist der gleichzeitige Anschlag streng zu beachten, die Brechung nur dann gestattet, wenn der Komponist selbst sie verlangt. Oktaven müssen immer mit voller Tonstärke gespielt werden. Triller sind stets mit der Hilfsnote und langsam zu beginnen, nicht zu übermäßig zu beschleunigen und ruhig zu schließen. Hinsichtlich der sogenannten „Doppelschäge" und „Vorschläge" riet er seinen Schülern, sich die großen italienischen Sänger anzuhören und zum Muster zu nehmen.

Inbezug auf Stil und Gefühl galten ihm die italienischen Sänger überhaupt als nachahmenswerte Vorbilder. Ihr einfacher und dabei großer Stil, der leichte Anschlag des Tones und Benützung des Organs, die natürliche Gesangsführung waren für ihn Tugenden, die er bei seinen Schülern auszubilden bestrebt war. Namentlich aber ihre Art, in langen Phrasen zu singen, empfahl er als Vorbild für die Wiedergabe eines Musikstückes. Alle diese seine Hinweise bezweckten im letzten jedoch nur, den Schülern dasjenige beizubringen, was er als seiner Methode höchstes Ziel bezeichnete: so zu spielen, wie man fühlt. „Wer wahrhaft fühlt, darf auch seinem Gefühl vertrauen", pflegte er zu sagen. Und darum hatte er auch nichts dagegen, wenn seine eigenen Werke von einem Schüler, abweichend von seiner Art, sie wiederzugeben, reproduziert wurden; sofern dies nur mit echtem Gefühl geschah und der Geist des Werkes richtig erfaßt wurde. Freilich machte er aus seiner Überzeugung kein Hehl, daß der das Kriterium seiner Werke bildende spezifisch polnische Charakter, von einem Nichtpolen unmöglich ganz erfaßt und wiedergegeben werden könne.

Über die Stichhaltigkeit dieser Überzeugung ist schon zu Chopins Zeit viel gestritten worden. Nach einer unverbürgten Anekdote soll Liszt einmal dem Tondichter bewiesen haben, daß er, obschon Nichtpole, dennoch das Spezifisch-Polnische in dessen Schöpfungen wiederzugeben imstande sei. Mag dies nun auch Liszt gelungen sein, so hatte Chopin darum doch nicht Unrecht. Denn Liszt war eben Liszt. Gab es aber außer ihm noch Nichtpolen, die Chopin ganz gerecht wurden? Und gibt es heutzusage welche? Unseres Wissens: — nein. . . . Dem Nichtpolen muß der arrière fond der Chopinschen Musik unzugänglich bleiben, weil dieser eben im Polentum wurzelt. Hieraus erklärt sich

auch, daß selbst unter den hervorragendsten nichtpolnischen Schülern des Meisters kein einziger sein vollendeter Interpret geworden ist. Hingegen ist es selbst minder begabten polnischen Schülern, ja sogar im Grunde nur dilettantenhaften Schülerinnen gelungen, gleichsam einen Abglanz von seiner Interpretationsweise in die ihrige herüberzuretten. Unter den letzteren ragten insbesondere zwei adelige Damen hervor: Fürstin Marcelina Czartoryska und Maria von Kalergis, geborene Gräfin Nesselrode[1]), die berühmte Freundin Wagners und Liszts.

Die Einzigartigkeit seiner Schöpfungen hat es wohl auch mit sich gebracht, daß Chopin zu ihrer Wiedergabe im Konzertsaal eine ausgesprochene Abneigung hatte. Er konnte, wie er Freunden wiederholt gestand, sich der Empfindung nicht erwehren, daß seine Musik der großen Menge unzugänglich bleiben müsse. Und diese Empfindung hinderte ihn eben, sich im Konzertsaal ganz zu geben, was seinem künstlerischen Gewissen Qualen bereitete. Nur mit dem Bewußtsein, verständnisvolle Hörer um sich zu haben, war er imstande, in seinem Werk aufzugehen. Darum war der intime Kreis, der Salon, sein Element. Hier enthüllte er gleichsam sein Innerstes.

Wie war nun Chopins Spiel? Darüber sind wir durch zahllose Berichte genauestens unterrichtet, die alle darin übereinstimmen, daß sie es als ein schlechthin unvergleichliches, einzigartiges bezeichnen. Schon hinsichtlich des rein Technischen unterschied es sich von dem der damaligen Klaviervirtuosen in solchem Maße, daß es von ihnen selbst vor allem deswegen als ein völlig neuartiges, noch nicht dagewesenes empfunden wurde. Für diese phänomenale Technik war nun Chopin von Geburt prädestiniert, indem ihn die Natur mit einer beispiellosen Körpergelenkigkeit ausstattete, die in seinen Händen sozusagen ihren Gipfelpunkt erreichte. Wohl waren sie klein, zugleich aber so dünn und leicht, daß die Finger nur aus Haut und Muskeln zu bestehen schienen. Und beide Hände waren für das Spiel so gleichmäßig ausgebildet, daß von Chopin mit Recht behauptet worden ist, er habe eigentlich keine „linke Hand" besessen. Diese vollkommene Unabhängigkeit seiner Hände brachte es zunächst mit sich, daß die Gleichheit seiner Tonleitern und Passagen in allen Anschlagsarten eine unübertroffene war. Sie hatte aber auch die

1) Mütterlicherseits aber Polin, als die sie sich zeitlebens gefühlt hat.

wunderbare Leichtigkeit und Freiheit zur Folge, mit der er die in seinen Werken beständig vorkommenden, überraschend weit auseinander gelegten Akkorde, Arpeggios usw. auszuführen imstande war. Es grenzte fast ans Wunderbare, diese kleinen Hände mitunter nahezu ein Drittel der Tastatur umspannen und bedecken zu sehen. Was aber in seinem Spiel vor allem als „Gegensatz" zu dem der damaligen „Klavierlöwen" auffiel, war die bis dahin ungekannte Zartheit. Diese war keineswegs mit Energielosigkeit identisch; an Energie mangelte es dem Spiel Chopins durchaus nicht. Nur war sie eben, wie bei seinem ganzen Wesen nicht anders denkbar, gleichsam „sordiniert": „Energie ohne Roheit", wie sie von seinem Schüler Mikuli treffend bezeichnet worden ist. Daß sie aber, obgleich verhalten, dennoch mächtig war, bewies der große Ton, den Chopin namentlich im Cantabile aus dem Instrument zu ziehen verstand. Freilich war die „Größe" dieses Tones, an dem der anderen Klaviervirtuosen gemessen, eine „relative", was eben damit zusammenhing, daß Chopins Dynamik sui generis war, gewissermaßen eine „Umwertung" des piano und des forte bedeutete. Indem er nämlich im ersteren eine Zartheit erreichte, die es wie hingehaucht erscheinen ließ, bedurfte er für das letztere keiner besonderen Kraftentfaltung, um die erforderlichen Kontraste hervorzubringen. Die Eigenart seiner Technik hing aber vor allem mit seinem Werk auf das innigste zusammen, hatte dieses zur Voraussetzung. Die von ihm darin geschaffene „neue Welt" erforderte eben eine neue Vortragskunst. Für das „Traumreich der Poesie", das sie bedeutete, mußte ihr Schöpfer gleichsam auch das „Sesam" finden, das es erschließen sollte. Und dieses konnte nicht anders als „poetischer Natur" sein, und daher nur durch Überwindung des Materiellen gefunden werden. In der Überwindung des Materiellen lag denn auch der Schwerpunkt der Chopinschen Vortragskunst. „Das ungenügende Instrument", wie das Klavier von Beethoven unwillig genannt wurde, als er sich endgültig davon abgewandt hatte, verwandelte sich unter den Händen Chopins zu einem der sublimsten Ausdrucksmöglichkeiten fähigen, verlor alle ihm bis dahin anhaftende Schwere, hörte nahezu auf, Tasteninstrument zu sein. Und wie er das Klavier zu dem vollendetsten Ausdrucksmittel für seine „neue Welt" sich umgestaltet hatte, so fand er auch für deren restlose Wiedergabe ein bis dahin in der musikalischen Vortragskunst fast gar nicht be-

achtetes, seither aber in seiner Bedeutung erkanntes, eigenartiges Agens: das Tempo rubato.

Über das Tempo rubato sind schon zu Chopins Zeit die verschiedenartigsten Definitionen gegeben worden; und noch heute gehen die Meinungen darüber auseinander. Gemeinverständlich ließe sich seine Bedeutung etwa in der Weise auslegen, daß man es als eine gewisse Umgehung der Gesetze des Zeitmaßes und des Rhythmus bezeichnete, wie eine solche der Volksmusik eigen. Die durch diese Gesetze dem Gefühl gezogenen Grenzen werden zeitweilig aufgehoben und ihm dadurch die Möglichkeit einer restlosen Expression geboten. Chopin, der immer aus dem Geiste der polnischen Volksmusik heraus schuf, nahm auch deren „anarchisches Element" im Tempo rubato herüber, gab ihm jedoch eine sozusagen poetisch verklärte Form. Und diese eben verlieh seinem Vortrag jenen unnachahmlichen Zauber, der namentlich in seinen unvergleichlichen Improvisationen zu höchster Wirkung gelangte.

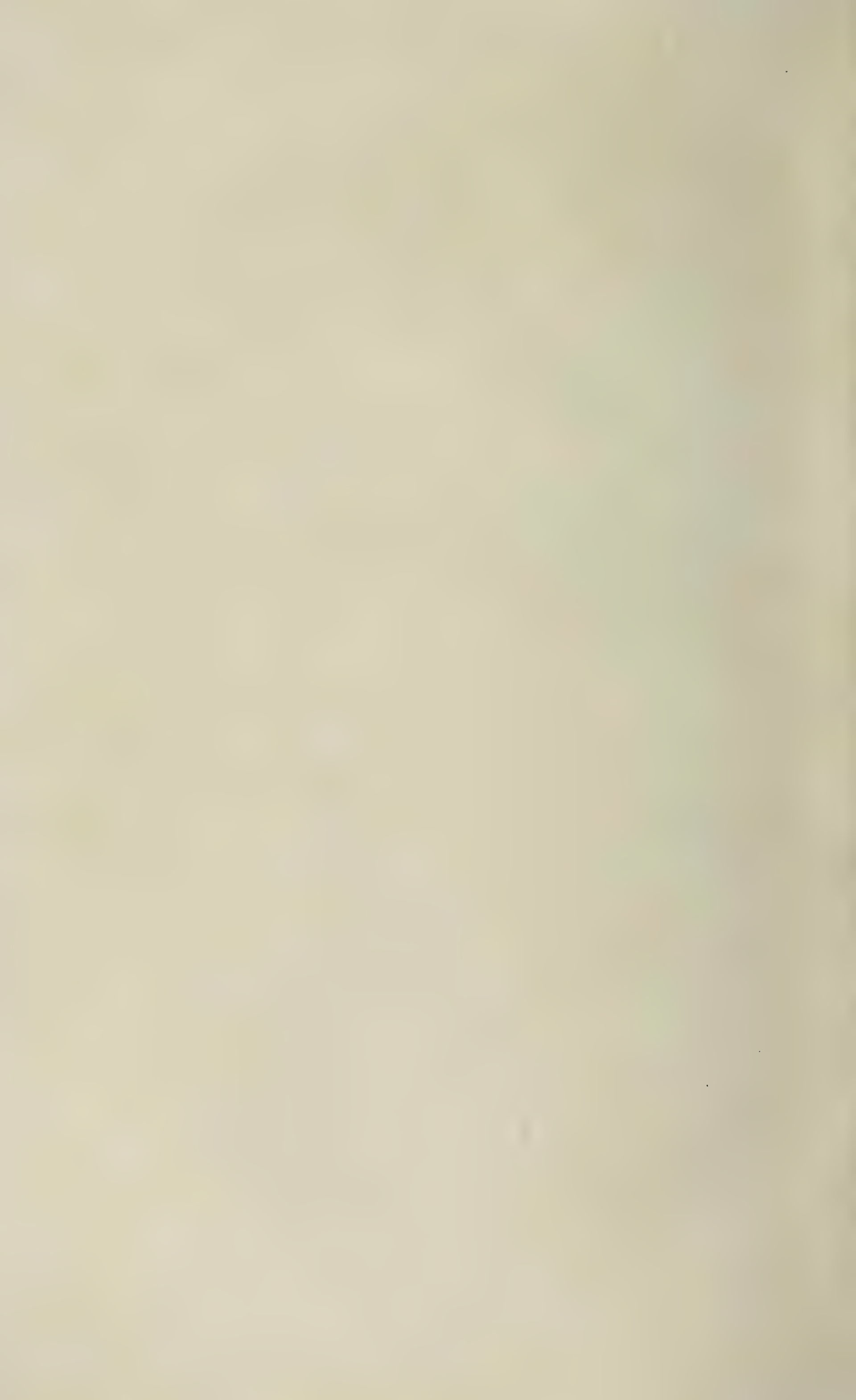
Der Improvisator Chopin bildet ein Kapitel für sich. Aus allem, was uns darüber bekannt geworden, geht unzweifelhaft hervor, daß er in der Kunst des Improvisierens alle seine Vorgänger, Beethoven nicht ausgenommen, in den Schatten gestellt hat. Manche seiner Zeitgenossen behaupten, daß alles, was Chopin geschaffen, nur ein schwacher Abglanz dessen gewesen sei, was er in seinen Improvisationen geboten. Und das erstaunlichste an ihnen sei gewesen, daß sie in nichts an seine veröffentlichten Werke gemahnten. Als Improvisator pflegte Chopin in der Regel seine Zuhörer um ein Thema zu bitten, das er dann in unvergleichlichen Variationen zur Entwicklung brachte. Bisweilen wurde er auch durch eine Schilderung zu deren musikalischer Wiedergabe angeregt. Und diese war von solcher Plastik und Suggestivkraft, daß dasjenige, was Chopin zum Ausdruck bringen wollte, von allen Anwesenden sogleich verstanden wurde. Beim Improvisieren hatte er die Gewohnheit, den Blick auf einen bestimmten Punkt im Salon zu heften, um so, vor jeglicher Ablenkung geschützt, sich ganz in seine Welt zu versenken. Als Paradigma für die Art seiner Improvisationen sei hier eine von Louis Enault geschilderte angeführt. „Eines Abends", so erzählt er, „war im Salon George Sands ein Kreis von Bekannten versammelt, und die Dichterin schilderte in ihrer unvergleichlichen Weise das Glück und den Frieden des ländlichen Aufenthaltes. Voll Entzücken lauschten ihr

alle; und als sie geendet, gab Chopin seiner Bewunderung mit den Worten Ausdruck: ‚Wie herrlich haben Sie da gesprochen!' ‚Nun, wenn dem so ist,' meinte hierauf George Sand, ‚so übersetzen Sie meine Worte in die Sprache der Töne!' Chopin setzte sich alsbald an den Flügel und improvisierte ein wundervolles Pastorale, ein aus den schönsten ländlichen Weisen gewundenes Idyll. Und er brachte darin alles zum Ausdruck, was den ländlichen Zauber ausmacht, ließ am Auge der Zuhörer Wald und Wiese, Gärten und Felder vorüberziehen; und ihr Ohr vernahm das Murmeln der Quellen, die Klänge der Schalmei, den Sang der Bauernburschen und -Dirnen." Bezeichnend für Chopins Wesen war nun, daß er die Gewohnheit hatte, nach solchen, die Zuhörer in höchstes Entzücken versetzenden Improvisationen, plötzlich mit einem Finger über die Klaviatur zu fahren und so den Bann durch eine schrille Dissonanz zu lösen. Er tat dies in erster Reihe für sich selber, um sich von der eigenen Ekstase zu befreien. Manchmal scheint er jedoch damit die erwünschte Wirkung bei sich nicht erzielt zu haben; denn er griff zu einem anderen Mittel: seiner bei ihm in frühester Jugend aufgetretenen, späterhin von den größten französischen Schauspielern bewunderten, mimischen Begabung. Ein Blick in den Spiegel, irgendeine an der Frisur vorgenommene Änderung genügte ihm, um vor dem erstaunten Kreise als ein völlig Veränderter, nicht mehr zu Erkennender dazustehen. Am liebsten pflegte er bekannte Musiker in erstaunlich täuschender Weise zu kopieren; so vor allem Liszt. Sein Imitationstalent beschränkte sich indes nicht nur auf die Gestalt, er kopierte vielmehr auch die Stimme der betreffenden Person, ihren Gang und ihre Haltung; bei Musikern sogar das Spiel. Und dieses Talent bekundete sich bei ihm auch in musikschöpferischer Form: Chopin war nämlich imstande, die gewünschte Person in Tönen so treffend zu porträtieren, daß sie sogleich erkannt wurde.

Als Gesellschafter war Chopin nach dem Zeugnis aller, die ihm nahestanden, geradezu bestrickend. Nur mußte es eben eine Gesellschaft sein, in der er sich wohl fühlte. Dies war vor allem im Kreise seiner Landsleute der Fall. Sie versetzten ihn gleichsam in die Heimat, ließen ihn für Stunden wähnen, daß er noch derselbe sei, der er dort einstmals gewesen. Und aus diesem ihn verjüngenden Gefühl heraus konnte er in dem Bestreben, seine Landsleute zu unterhalten, sich förmlich nicht genug

tun. Er ging darin manchmal so weit, daß er sogar stundenlang zum Tanz aufspielte. Überhaupt war er für seine Landsleute immer zu jedem Opfer bereit. Kam zu ihm einer gar mit Empfehlungen aus Warschau, so konnte Chopin sich ihm tagelang widmen, zuweilen selbst in der Rolle eines Cicerone. Freilich wurde er vielfach, namentlich in finanzieller Hinsicht, arg mißbraucht, was seine Liebe für die Landsleute jedoch keineswegs zu erschüttern imstande war. Er war eben in seinem innersten Wesen polnischer als mancher Vollblutpole. Und mit erstaunlicher Zähigkeit hat er während seines fast zwei Dezennien umfassenden Aufenthaltes in Paris sich sein Polentum zu bewahren verstanden. Die Fabel von seinem „Franzosentum" ist von ihm selber in seinen Briefen aufs gründlichste widerlegt worden, die nicht nur von seinem zeitlebens unverfälscht gebliebenen, spezifisch-polnischen Wesen, vielmehr auch von seinem bis ans Lebensende bewahrten innigen Zugehörigkeitsbewußtsein zum Polentum Zeugnis geben. Überwog in ihm auch das mütterliche Blut, so fühlte er, wie die meisten Polen, sich zu den Landsleuten seines Vaters dennoch hingezogen. Nur ihre Sprache gefiel ihm nicht, und er hat sie darum auch nie erlernt. Er liebte namentlich seine zweite Heimatstadt Paris, und nahm deshalb an allem, was in ihr vorging, lebhaften Anteil. Selbst die politischen Ereignisse erregten sein Interesse, und er nahm in seinen Briefen wiederholt zu ihnen Stellung. In dieser bekundet sich nun vor allem jene Gesinnung, die den hervorstechendsten Grundzug seines Wesens ausmachte: odi profanum vulgus. Sein aristokratisch-exklusives Empfinden wehrte sich gegen die „Pöbelherrschaft", die für ihn gleichbedeutend war mit dem Untergange des Edlen und Schönen, das sein Lebenselement bildete. Dieses Empfinden hatte er sich, trotz seines Zusammenlebens mit der ultrademokratischen George Sand, zu bewahren verstanden, und auch ihr gegenüber daraus kein Hehl gemacht. Wie er denn überhaupt in seiner Lebensart vieles von einem Grandseigneur hatte. Wie kein Tondichter vor ihm, legte Chopin nicht nur auf sein Äußeres und auf die Kleidung, sondern auch auf die Ausstattung der Wohnräumlichkeiten ein fast übergroßes Gewicht. Er ist darin erst von dem ihm in vielfacher Hinsicht wahlverwandten Bayreuther Meister, wenn auch freilich nur hinsichtlich des ans Bizarre grenzenden, übertroffen worden. Auch Chopins Luxusbedürfnis war indes kein geringes, und brachte es mit sich, daß er, trotz seines gegen 20 000 Franks aus-

Chopins Hand



machenden Jahreseinkommens, in ewigen Geldnöten sich befand. Sein Vater scheint um seine Verschwendungsucht gewußt zu haben, denn er ermahnte ihn in seinen Briefen oft, etwas „für die schwarze Stunde“ wegzulegen. Eine Ermahnung, die sich nachmals als nur allzugut angebracht erwiesen hat. In seinen letzten Lebensjahren geriet nämlich Chopin so sehr in Not, daß er nur dank der seltenen Treue seiner schottischen Schülerin Miß Stirling vor dem Schlimmsten bewahrt blieb.

An einen Grandseigneur gemahnte Chopin auch in seinem Auftreten und im Verkehr. Er besaß jenes „Pathos der Distanz“, das jeden, der mit ihm in Berührung trat, zu Ehrerbietung zwang. Wenngleich stets von ausgesuchtester Höflichkeit, war er dennoch hinsichtlich seiner eigenen Person so sehr verschlossen, daß nur wenige Auserwählte sich rühmen durften, ihn wirklich zu kennen. Seine Exklusivität hinderte ihn jedoch keineswegs, bei angeregter Unterhaltung alle Fazetten seines angeborenen Esprits leuchten zu lassen. Hierbei trat die ihm eigene, an jene Heines gemahnende „göttliche Bosheit“ zutage. Mit wenigen Worten war er imstande, den Gegner zum Schweigen zu bringen, ohne ihn im geringsten verletzt zu haben. Für die Schwächen der Mitmenschen besaß er einen ungemein geschärften Blick, der wohl mit seiner karikaturistischen Begabung zusammenhing, von der er manche gelungene Probe hinterlassen hat[1]). Sein Beherrschungsvermögen war, ungeachtet seiner großen Reizsamkeit, ein so hochentwickeltes, daß viel dazu gehörte, ihn aus der Fassung zu bringen. Andererseits aber war seine Empfindlichkeit eine geradezu mimosenhafte, und er konnte darum selbst von Frauen, in die er, bei seinem leichtentzündlichen Herzen, sich rasch zu verlieben pflegte, wenn sie ihn verletzten, sich schroff abwenden. Bei alledem zeichnete jedoch sein innerstes Wesen eine fast frauenhafte Zartheit. Diese zeigte sich namentlich in seinem Verhalten Kindern gegenüber. Er war imstande, mit ihnen stundenlang zu spielen oder ihnen lustige Geschichten zu erzählen. Ja, wenn er hinsichtlich einiger von ihm komponierter Phrasen sich nicht entschließen konnte, welcher von ihnen er den Vorzug zu geben habe, pflegte er am liebsten ein Kind herbeizurufen und die von diesem als die schönste bezeichnete zu behalten. Wie alle Reizsamen war er dem jähen Stimmungswechsel unterworfen. Unmittelbar nach-

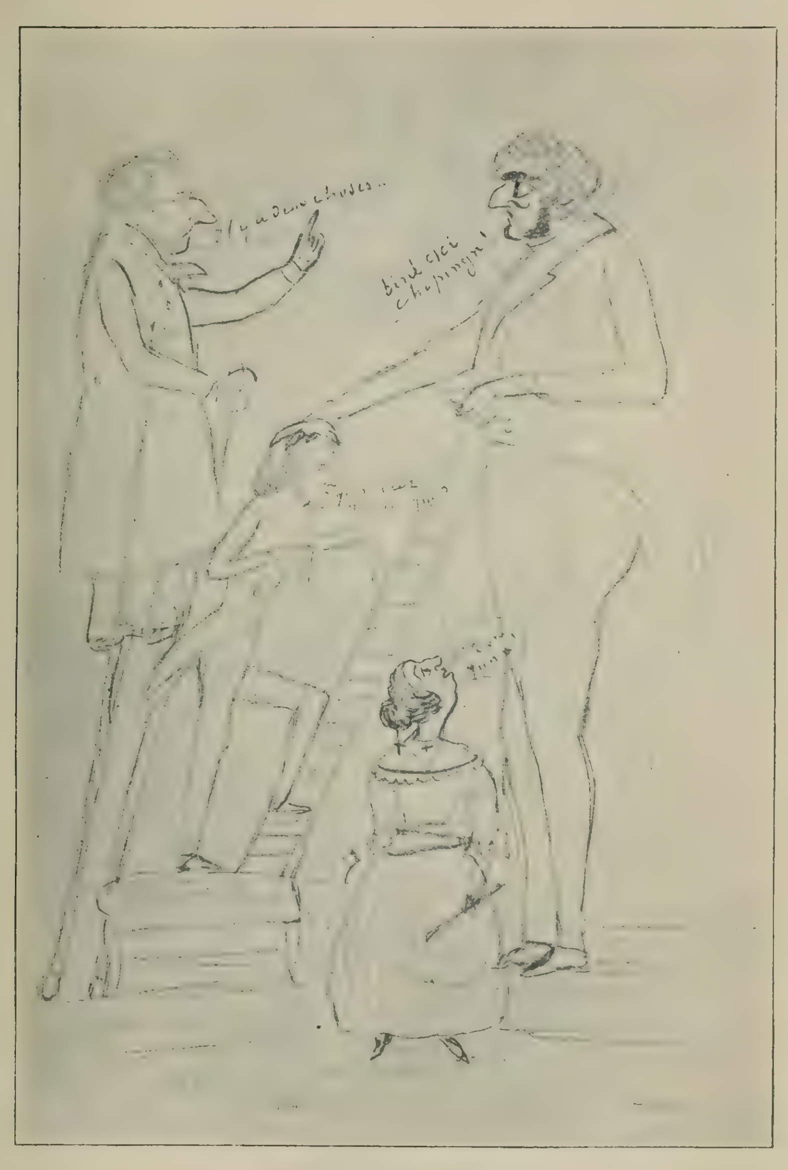
---

1) Siehe Zeichnung.

dem er der guten Laune hatte die Zügel schießen lassen, konnte er mißmutig und in sich gekehrt werden. Dessenungeachtet war sein Geselligkeitsbedürfnis ein ganz außerordentliches, ja, er mied es geradezu, allein zu sein. So kam es, daß er nach den fast den ganzen Tag in Anspruch nehmenden Unterrichtstunden die Abende stets außer Haus zu verbringen pflegte. Seine Pariser Lebensweise zeichnete überhaupt eine gewisse Rastlosigkeit, aus der es sich wohl erklärt, daß er keine Zeit zur Lektüre fand. Selbst die Werke George Sands sollen ihm fremd geblieben, ja, die seiner vaterländischen Dichter nur mangelhaft bekannt gewesen sein. Während er nun aber begreiflicherweise des Französischen zeitlebens so wenig mächtig war, daß es ihm Schwierigkeiten bereitete, einen Brief in dieser Sprache zu schreiben, beherrschte er, wie seine polnisch geschriebenen Episteln beweisen, bis ans Lebensende die Muttersprache mit geradezu schriftstellerischer Meisterschaft. Ein Freund des Briefschreibens war er keineswegs und schrieb darum auch nur, wenn er mußte, d. h. vor allem an seine von ihm abgöttisch geliebten Angehörigen und an die intimsten Freunde. Wie schwer ihm jedoch selbst diese Korrespondenz ankam, beweist die Tatsache, daß er einen begonnenen Brief oft tagelang zu unterbrechen pflegte. Mancher an seine Angehörigen gerichtete Brief wuchs sich daher zu einem förmlichen Tagebuch aus, enthielt deshalb aber auch eine Fülle von überaus interessanten Mitteilungen. In diesen bekundet sich vor allem das von ihm den Tagesereignissen, dem Kunst- und wissenschaftlichen Leben entgegengebrachte große Interesse. Wie denn Chopins Briefe überhaupt eine wahre Fundgrube an Details zu seiner Lebensgeschichte und Charakteristik, sowie zur Welt- und Kulturgeschichte seiner Zeit bedeuten[1]).

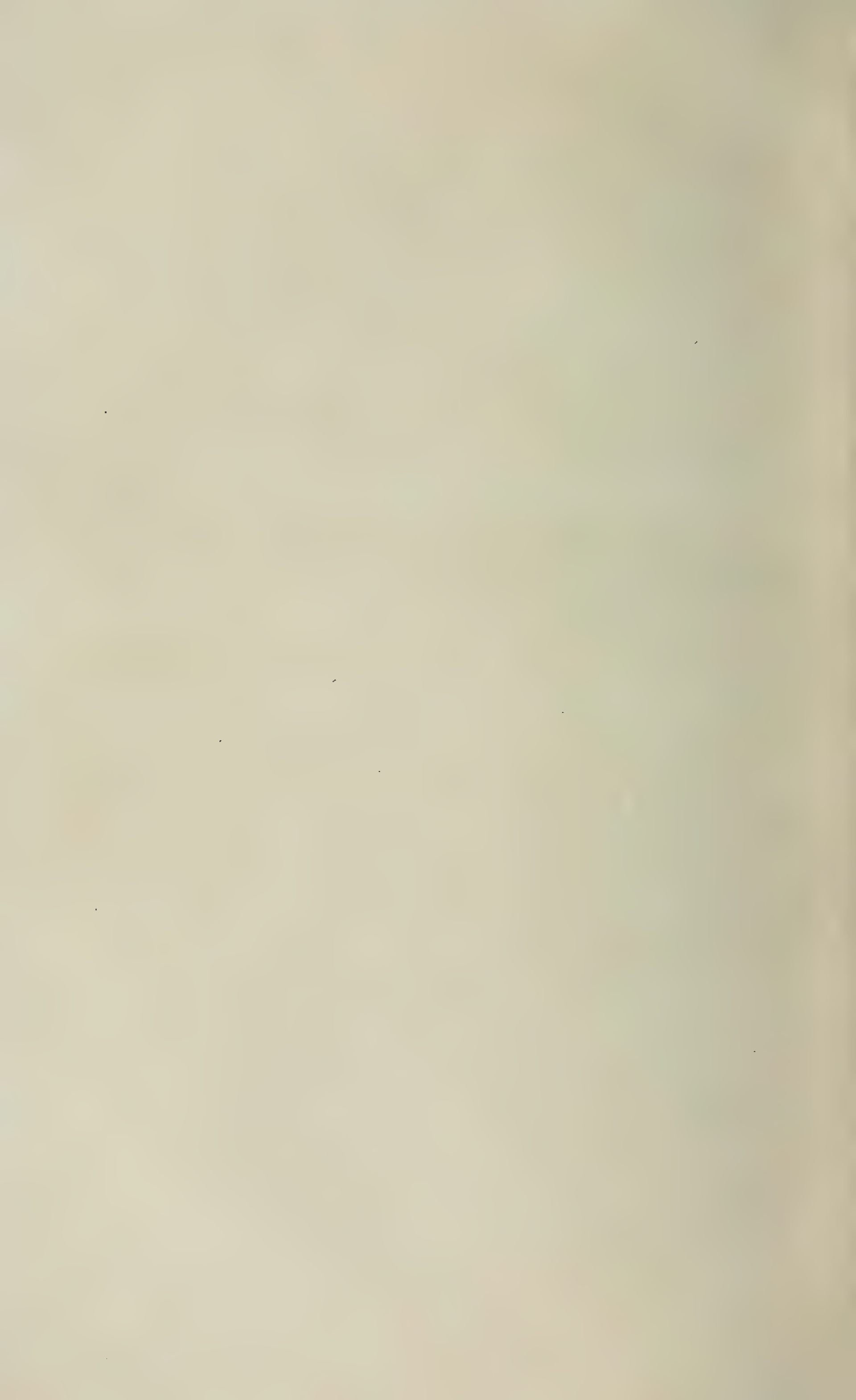
So wissen wir aus ihnen auch, daß er, obschon Pole durch und durch, in einer Hinsicht dennoch völlig von der überwiegenden Mehrheit seiner Landsleute sich unterschied: er war ganz und gar nicht religiös. Sein Verhältnis zu Gott war, ähnlich dem Heines, ein nahezu spöttisches, wie dies mancher Ausspruch in seinen Briefen bezeugt. Seine Irreligiosität bildete denn auch den Schmerz seiner in Paris lebenden aristokratischen Landsleute, die namentlich auch sein „durch die Kirche nicht sanktionier-

1) Friedrich Chopins gesammelte Briefe, herausgegeben von Bernard Scharlitt. Leipzig, Breitkopf & Härtel.



Eine Karikatur von Chopin

(Die weibliche Figur soll George Sand darstellen, während der Tondichter selbst die Leiter hinaufsteigt)



tes" Zusammenleben mit George Sand ihm nicht verzeihen konnten. Dieses war vor allem den polnischen Aristokratinnen an der Seine ein Dorn im Auge. Und sie ließen sich deshalb auch keine Gelegenheit entgehen, die Dichterin, wenn schon versteckt, ihre Verachtung fühlen zu lassen. George Sand war indes viel zu klug, um dies nicht dennoch zu merken; und es kam zwischen ihr und Chopin aus diesem Grunde wiederholt zu Auftritten. Diese letzteren waren aber lange Zeit die alleinigen, wodurch die Harmonie ihres Zusammenlebens gestört wurde.

Von einem solchen konnte eigentlich nur in Nohant die Rede sein, wo Chopin als Gast George Sands zu weilen pflegte. In Paris hingegen waren sie, obgleich sie gemeinsam speisten, im Grunde nur gute Nachbarn, weil ihre Wohnungen in zwei nebeneinander gelegenen Häusern sich befanden. In den ersten Jahren der Freundschaft, da die Kinder der Dichterin, die Tochter namens Solange und der Sohn Maurice, noch im zartesten Alter standen, hielt sich Chopin im Hause der Freundin häufiger auf als späterhin. Denn er half ihr die Kinder erziehen, erteilte der Tochter Klavierunterricht; und erfüllte auch sonst sozusagen die Pflichten eines Familienoberhauptes. Dieses Verhältnis blieb der Tochter gegenüber auch in der Folge nicht nur ungetrübt, es nahm mit der Zeit sogar zärtlichere Formen an. Hingegen erfuhr es bei dem Sohn der Dichterin, nachdem er reif geworden war, eine folgenschwere Veränderung. Maurice, das enfant gâté George Sands, war von ihr so sehr verhätschelt worden, daß sie schließlich gar keine Macht mehr über ihn hatte und er daher immer seinen Willen durchzusetzen vermochte. So kam es, daß er nach und nach auch gegen Chopin Stellung zu nehmen sich erlaubte, ohne von der Mutter daran gehindert werden zu können. Die unvermeidliche Folge davon war, daß der Tondichter sich im Hause der Freundin unbehaglich zu fühlen begann. Solange er nun in Paris sich aufhielt, war er imstande, den Verkehr mit ihr auf das Mindestmaß zu beschränken. In Nohant hingegen ließ sich dies infolge des Beisammenwohnens nicht gut durchführen; und so wurde denn auch der dortige Aufenthalt für Chopin mit der Zeit zu einer wahren Marter. Anfänglich gelang es der Dichterin zwar, den Frieden in ihrem Hause halbwegs zu erhalten. Dies erwies sich jedoch mit dem Moment als unmöglich, da sie auf Wunsch ihres Sohnes eine von diesem geliebte entfernte Anverwandte: die jugendliche Augustine Brault, ins Haus nahm.

Denn dieses Mädchen fing im Verein mit Maurice an den Kampf gegen Chopin offen zu führen. Hatte Maurice schon bis dahin die Bevormundung von seiten des Tondichters sich nicht gefallen lassen wollen, so wurde er jetzt von Augustine immerfort aufgestachelt, den Freund der Mutter in deren Hause nicht mehr zu dulden. Hierfür hatte nun Augustine freilich ihre guten Gründe. Sie, die ihren Eltern von der Dichterin unter dem Vorwand entlockt worden war, als künftige Gattin des Maurice erzogen zu werden, wurde in Wirklichkeit dessen Maitresse. Und da Chopin von Anfang an gegen dieses Verhältnis war und der Freundin wiederholt darüber Vorwürfe machte, daß sie es dulde, so lag es eben im Interesse Augustinens, sich dieses Gegners zu entledigen. Hand in Hand mit Maurice setzte sie denn auch alle Hebel in Bewegung, um ihr Ziel zu erreichen. Es gelang ihr zunächst, im Hause der Dichterin zwei „feindliche Lager" zustandezubringen, die sich bis auf das Dienstpersonal erstreckten. Auf der einen Seite: sie, Maurice und die Dienerschaft George Sands; auf der anderen: Chopin, Solange und Chopins polnischer Diener Jan. Die Dichterin verhielt sich anfänglich „neutral", um aber späterhin auf die Seite ihres Sohnes zu treten. Inzwischen spann Augustine ihre Intrige mit größtem Raffinement fort, indem sie die Domestiken George Sands gegen den Diener Chopins so lange aufhetzte, bis er seinen Herrn um Entlassung bat. Für den Tondichter bedeutete es einen harten Schlag, seinen treuen Jan zu verlieren; nicht zuletzt auch deshalb, weil dieser der einzige Mensch war, mit dem er in Nohant polnisch sprechen konnte. So schwer es ihm aber auch ankam, er entließ den Diener dennoch — um des Friedens willen. Allein, mit dem Frieden war es im Hause der Dichterin für immer vorbei. Obwohl Chopin nach der Entlassung Jans sich fast gänzlich zurückgezogen hatte und nur noch mit Solange verkehrte, ließ Augustine dennoch nicht locker. Sie ging sogar so weit, die Landsleute Chopins in dessen Gegenwart zu verspotten. Als aber alle diese ihre Versuche, ihn aus dem Hause George Sands fortzuekeln, an seiner Überlegenheit scheiterten, spielte sie ihren letzten Trumpf aus, indem sie Maurice veranlaßte, seine Mutter geradeswegs *vor die Wahl zwischen ihm und dem Tondichter zu stellen.* George Sand entschied sich für den Sohn. Diese Entscheidung fiel ihr aus zwiefachen Gründen nicht schwer. Fürs erste hatte sie, ungeachtet der Anwesenheit Chopins in Nohant, zu dem dazumal bei ihr zu Gaste weilen-

den Pariser Journalisten Viktor Borié Beziehungen angeknüpft; fürs andere aber war es ihrem Scharfblick nicht entgangen, daß Chopins Gefühle für ihre Tochter im Lauf der Zeit keine väterlichen mehr geblieben waren. Stand ihr da auch der Tondichter hinsichtlich ihrer neuen Liaison schon wegen der Art, die seine Beziehungen zu ihr seit Majorca angenommen hatten, nicht im Weg, so war ihr doch das „eifersüchtige Gefühl", das er für sie hegte, nunmehr unerträglicher geworden als bis dahin. Um so mehr, als sie andererseits als Weib ihm die Form, die seine Gefühle für Solange angenommen hatten, nicht verzeihen konnte. Ihre Entzweiung mit ihm wäre daher denn auch schon jetzt unvermeidlich geworden. Sie sollte indes nicht durch den Sohn, sondern durch die Tochter herbeigeführt werden. Und damit hatte es folgende Bewandtnis.

Während Chopins Gefühle für Solange immer mehr jenen sich näherten, die er bis dahin für ihre Mutter gehegt hatte, wurden sie von ihr keineswegs in dem Maße erwidert, daß nicht eine andere Neigung in ihr hätte aufkeimen können. Tatsächlich verliebte sie sich in den Pariser Bildhauer Maurice Clésinger, der mit seinen Marmorbüsten von ihr und ihrer Mutter die Aufmerksamkeit der Pariser Kunstkreise auf sich gelenkt hatte. Der Dichterin war diese Neigung schon mit Rücksicht auf das Verhalten Chopins ihrer Tochter gegenüber sehr willkommen; nur wollte sie als vorsorgliche Mutter in die von Clésinger und Solange gewünschte rasche Heirat nicht einwilligen. Chopin hingegen, mehr von aufrichtiger Besorgtheit um das Wohl der Solange als von Eifersucht geleitet, widersetzte sich der Heirat überhaupt, weil er in Paris über Clésinger sehr schlechte Auskünfte erhalten hatte. Dieser Sachlage machte nun der Bildhauer dadurch ein Ende, daß er Solange verführte. George Sand blieb nichts anderes übrig, als rasch Hochzeit zu machen; was sie denn auch tat, ohne jedoch Chopin in das Vorgefallene eingeweiht zu haben. Infolge dieser Verheimlichung konnte Chopin seinerseits in der trotz seines Einspruches erfolgten Heirat der Solange nichts anderes, als das Ende seiner Rolle bei der Freundin erblicken. Hierin bestärkte ihn namentlich deren ihm keineswegs verborgen gebliebene Liaison mit Borié. Daß sie nur um der Ungestörtheit der letzteren willen sich seiner und der Tochter mit einem Schlage entledigen wollte, konnte für ihn um so weniger einem Zweifel unterliegen, als ihm ja ihre Entscheidung hinsichtlich der von ihrem Sohn gestellten Alterna-

tive unbekannt geblieben war. So sehr nun aber auch sein männlicher Stolz durch die Beziehungen der Dichterin zu dem Journalisten verletzt war: das von ihr an der Tochter vermeintlich begangene Verbrechen schmerzte ihn doch bei weitem tiefer. Er konnte es ihr nicht verzeihen, und hat darum auch in der Folge die Partei der Solange ergriffen; wodurch es endlich zu dem langvorbereiteten Bruch zwischen ihm und George Sand kam.

Infolge der großen Schuldenlast ihres Gatten war Solange nicht lange nach ihrer Hochzeit in so arge Bedrängnis geraten, daß sie zu ihrer Mutter zurückkehren mußte. George Sand, der über ihren Schwiegersohn zur Unzeit die Augen aufgegangen waren, wollte von einem weiteren Zusammenleben ihrer Tochter mit dem Bildhauer nichts wissen, forderte vielmehr die Scheidung, der sich jedoch Solange widersetzte, indem sie zugleich die Sanierung ihres Gatten von der Mutter verlangte. Als nun die Dichterin dennoch auf ihrem Standpunkt beharrte, wandte sich Solange an Chopin um Hilfe, der ihr sofort eine größere Summe zur Verfügung stellte. Weiter aber überließ er ihr, auf ihre Bitte, zu ihrer Abreise von Nohant, gegen den Willen George Sands, seinen Wagen, wodurch diese in Zorn geriet und ihm heftige Vorwürfe machte. Chopin erwiderte ihr, sie hätte seine Warnungen vor der Eheschließung ihrer Tochter beachten sollen, nunmehr aber, da sie es nicht getan, die Pflicht, dem jungen Ehepaar zu helfen. Daraufhin forderte sie von ihm, daß er ihrer Tochter und dem Schwiegersohn sein Haus in Paris verschließe, was er jedoch rundweg ablehnte. Nunmehr erfolgte der Bruch: Chopin verließ die Freundin, um nie mehr zu ihr zurückzukehren.



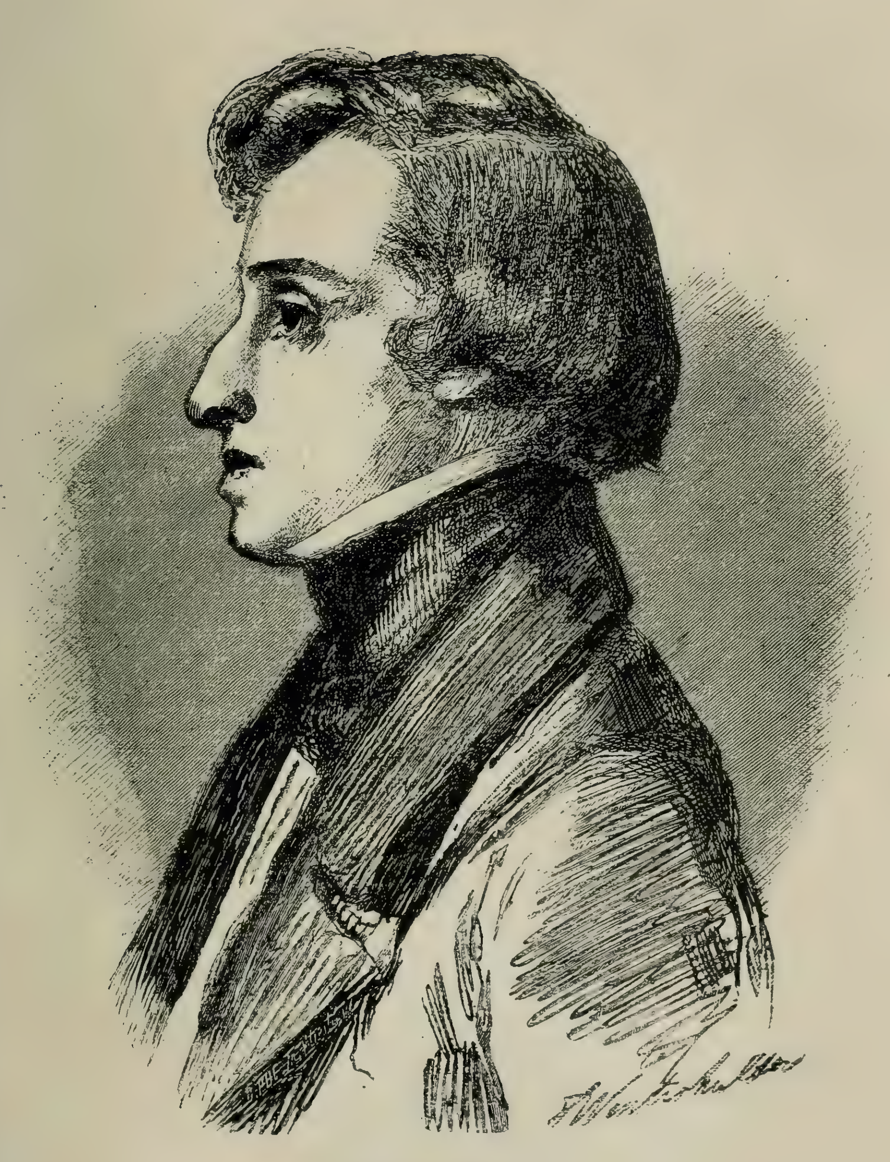


6. Lebensabend und Tod.

Mit der Loslösung Chopins von George Sand beginnt der letzte Akt in seinem Lebensdrama. Der vom Tode Gezeichnete ist nicht imstande, der neuen, durch den Verlust derjenigen, die ihm vor allem auch „Krankenschwester" gewesen, geschaffenen Situation sich anzupassen, wodurch sein Ende beschleunigt wird. Vier Jahre nur „überlebt" Chopin den Bruch mit der Freundin. Und diese seine letzten Lebensjahre sind nur noch ein grauenvolles dem Tode Sichentgegenschleppen. Was ihnen aber ihre besondere Tragik verleiht, ist, daß sie auch die „magersten" seines Lebens bedeuten, daß er am Ende seiner Tage noch das Bitterste ... die Not kennen lernen muß. Das rasch fortschreitende Brustleiden bringt es mit sich, daß er die Unterrichtsstunden aufzugeben sich gezwungen sieht und dadurch die Hauptquelle seiner Einnahmen verliert. Und da es mit dem Schaffen noch weniger gehen will als mit dem Lehren, entfällt für ihn auch die Möglichkeit, sich durch seine Kompositionen zu erhalten. So bleibt ihm denn nichts anderes übrig, als zu der ihm zeitlebens verhaßt gewesenen „Virtuosenlaufbahn" Zuflucht zu nehmen. Ein Schatten, geht er nach England, um durch Konzerte für den Unterhalt seines Schattendaseins zu sorgen. Bevor es jedoch zu der Abreise nach dem Inselreich kommt, muß er noch ein Erlebnis über sich ergehen lassen, das er am allerwenigsten erwartet hatte: er trifft noch ein letztes Mal mit George Sand zusammen.

Es war im Hause ihrer Freundin, der Gattin des spanischen Konsuls Marliani, wo Chopin sich so unverhofft der Dichterin gegenübersah. Er verlor jedoch keineswegs die Fassung, begrüßte vielmehr die einstige Freundin und knüpfte mit ihr ein Gespräch an. Dieses betraf Solange, die kurz vorher Mutter geworden war; ein Ereignis, von dem die dazumal mit ihrer Tochter noch immer entzweite Dichterin nichts wußte. Chopin gab seiner Freude darüber Ausdruck, ihr als erster die Mitteilung machen zu können, daß sie Großmutter geworden sei. Als nun aber George Sand,

nachdem sie ihm dafür gedankt hatte, sich nach seinem Befinden erkundigte, erwiderte er kühl, er fühle sich wohl, grüßte und entfernte sich. Damit gab er ihr zu verstehen, daß es zwischen ihnen beiden für immer zu Ende sei. Daß er sie überhaupt angesprochen, geschah vor allem mit Rücksicht auf ihre Tochter. Seine aufrichtige Liebe für Solange brachte es mit sich, daß er nicht nur ihrem ihm unsympathischen Gatten Arbeit zu verschaffen bestrebt war, sondern ihr sogar immer wieder riet, ihrer tristen Lage durch die Aussöhnung mit der Mutter ein Ende zu bereiten. Als ihn nun der Zufall mit George Sand zusammenführte, galt sein erster Gedanke ihrer Tochter. Durch die Mitteilung, daß Solange Mutter geworden sei, hoffte er die Dichterin für sie versöhnlicher zu stimmen; was ihm denn auch, wie es sich späterhin zeigte, gelungen war. Für seine eigene Person kam George Sand nicht mehr in Frage. Sein Groll gegen sie hatte damals bereits jenen Grad erreicht, der eine Aussöhnung unmöglich machte. Und hierzu hatten seine in Paris lebenden Landsleute, denen die Dichterin wegen ihrer „Gottlosigkeit" seit jeher verhaßt gewesen, das meiste beigetragen. Nachdem es endlich zu dem von ihnen ersehnten Bruch zwischen Chopin und ihr gekommen war, setzten sie alles daran, ihm die Möglichkeit einer Rückkehr zu ihr für immer zu benehmen. Eine überaus willkommene Waffe bot sich ihnen nun hierfür in dem von George Sand veröffentlichten Roman „Lukrezia Floriani", von dem es allgemein hieß, daß er ein Schlüsselroman sei, darin die Dichterin ihre Beziehungen zu Chopin schildere. In der Tat trägt, trotz aller gegenteiligen Behauptungen George Sands in ihrer „Histoire de ma vie", Fürst Karl, der Held des Romans, die unverkennbaren Züge des Tondichters. Bei seiner Abneigung gegen Lektüre war Chopin dieses Werk der Freundin zur Zeit, da er noch mit ihr zusammenlebte, unbekannt geblieben. Indem nun seine Landsleute ihm nach dem Bruche „Lukrezia Floriani" zu lesen gaben, erreichten sie ihr Ziel. Denn er selbst erkannte sich in dem „Fürsten Karl" nur zu gut. Und diese Bloßstellung seiner Beziehungen zu ihr durch die Dichterin traf ihn von allem, was sie ihm angetan, am härtesten. Er konnte sie ihr nicht verzeihen und wies darum in so schroffer Weise ihren Annäherungsversuch ab. Ohne „Lukrezia Floriani", wäre es bei Frau Marliani vielleicht zu einer Aussöhnung zwischen ihnen gekommen, nach der Chopins Lebensabend sich wohl ganz anders gestaltet haben würde.



Chopin im Jahre 1848
Nach einer Zeichnung von Winterhalter



Als wollte ihn nun aber das Schicksal für den Verlust der langjährigen Freundin einigermaßen entschädigen, ließ es ihn eine neue in seiner Schülerin Miß Jane Stirling finden. Diese beispiellos hingebungsvolle Schottin übernahm in den letzten Lebensjahren Chopins nicht nur die einstige Rolle der Dichterin, sie erwies sich auch kurz vor seinem Tode als sein rettender Engel. Denn sie war es, die ihm, als er eines Tages buchstäblich vis-à-vis de rien sich befand, durch anonyme Zusendung der Summe von 25 000 Franks aus der furchtbaren Lage heraushalf. Auf ihre Anregung hin hatte er sich auch zu der Reise nach England entschlossen; und sie hat ihn während seines dortigen Aufenthaltes in geradezu rührender Weise betreut. Allem Anschein nach muß sie in ihn verliebt gewesen sein und aus ihrem Gefühl kein Hehl gemacht haben. Denn nur so erklärt es sich, daß eines Tages das Gerücht auftauchen konnte, Chopin heirate sie. Er selbst dementiert es freilich bald in einem Brief an seinen in Paris lebenden Freund, den polnischen Grafen Grzymała, in sarkastischer, zugleich aber herzzerreißender Weise. „... Dies hat vielleicht“, heißt es dort unter anderem, „jemanden auf den Gedanken gebracht, daß ich sie heirate. Indes bedarf es hierzu doch auch irgend eines physischen attrait; nun ist sie mir aber gar zu ähnlich[1]) ... Wie soll man sich nur mit sich selber küssen?! Freundschaft bleibt Freundschaft; dies habe ich ausdrücklich gesagt, gibt aber zu nichts anderem ein Recht ... Allein, selbst wenn ich mich in irgend ein Wesen verlieben könnte, das mich auch so lieben würde, wie ich es mir wünsche, so würde ich noch immer nicht heiraten, weil wir nichts zu essen und auch nicht wo zu wohnen hätten. Eine Reiche aber sucht einen Reichen, und wenn schon einen Armen, so doch keineswegs einen Krüppel, sondern einen Jungen und Hübschen. Allein darf man Not leiden, zu zweit aber ist es das größte Unglück. Ich selber kann im Spital krepieren, werde jedoch eine brotlose Gattin nicht hinterlassen .... An eine Gattin denke ich also ganz und gar nicht, vielmehr an das Elternhaus, an die Mutter, die Schwestern ... Gebe ihnen Gott, daß sie guten Mutes bleiben! ... Ich klage Dir nicht, allein Du hast es ver-

---

1) Nach Chopins Schüler Gutmann, soll ihm der Tondichter einmal gesagt haben: „Man hat mich mit Fräulein Stirling verheiratet, sie konnte ebenso gut den Tod heiraten.“

langt, deshalb kläre ich Dich darüber auf, daß ich dem Sarge näher bin als dem Ehebette..." Trotz aller Dankbarkeit, die er für Miß Stirling empfand, war sie ihm wegen der Art, wie sie ihre Anhänglichkeit bezeugen zu müssen glaubte, mitunter dennoch eine Last. Um so mehr, als sie in ihrem Liebeswerk um ihn sich auch noch mit ihrer verheirateten Schwester Frau Erskine teilte. Beide folgten ihm geradezu auf Schritt und Tritt, was eben nicht leicht zu ertragen war. Da sie überdies, wie alle Töchter Albions, maßlos fromm waren und ihn immerfort zu „bekehren" versuchten, so mußte er seine „biederen Schottinnen", wie er sie stets zu nennen pflegte, schließlich „langweilig finden". In der ihm eigenen drastischen Weise faßte er einmal sein Urteil über sie wie folgt zusammen: „Sie werden mich einmal aus Höflichkeit erdrücken, und ich werde es ihnen aus Höflichkeit nicht versagen." Mußte er nun auch die Wunderlichkeiten seiner beiden Schutzengel mit in den Kauf nehmen, so unterliegt es doch andererseits keinem Zweifel, daß er ohne deren aufopfernde Betreuung den Aufenthalt in England nicht überlebt haben würde. War er ja dort bereits eine wandelnde Leiche, da sein Brustleiden infolge des englischen Klimas derartige Fortschritte gemacht hatte, daß er, wie er einmal dem Grafen Grzymała schrieb, täglich morgens fürchtete, „die Seele auszuhusten". Weit mehr als durch den Nebel verschlimmerte sich jedoch sein Zustand infolge der steten Aufregung, in die ihn seine in den Salons der englischen Hocharistokratie veranstalteten Klavierabende versetzten. Zu seinem öffentlichen Auftreten war es in der Themsestadt nicht gekommen, weil er die von der dortigen Philharmonie an ihn ergangene Einladung abgelehnt hatte. Hierzu bewog ihn vor allem der Umstand, daß er von der Londoner Presse, deren Musikreferenten noch ganz im Banne Mendelssohns standen, sehr kühl empfangen worden war. Da er sich zu der Reise nach England lediglich aus materiellen Gründen entschlossen hatte, befürchtete er, bei dieser Haltung der Kritik, nicht auf seine Rechnung zu kommen. Dazu kam noch, daß er in der Philharmonie mit Orchester hätte spielen müssen, das ihm aber, nachdem er es gehört hatte, alle Lust benahm, weil er es „dem englischen Rostbeef ähnlich fand: stark, tüchtig, aber nichts mehr". So blieb er sich denn selber treu, indem er nur im intimen Kreise, im Salon sich hören ließ. Und er hatte das auch in pekuniärer Hinsicht nicht zu bereuen. Denn da jeder dieser bezahlten Privat-Konzertabende ihm 20 Pfund brachte,

war der eigentliche Zweck seines dortigen Aufenthaltes erreicht. Freilich verschlimmerte sich sein Zustand immer mehr, so daß er schließlich die Treppe zu steigen nicht mehr imstande war und von seinem Diener auf sein Zimmer getragen werden mußte. Nichtsdestoweniger setzte er doch die Konzertabende fort, wozu ihn die Angst vor der Not immer von neuem anspornte. In dem Bewußtsein, daß es mit ihm zu Ende gehe, hatte er nur einen Gedanken: sich für die letzten Lebenstage einen Notpfennig zu sichern. Wohl berichtet er den Angehörigen in sehr ausführlicher Weise über seine großartigen Erfolge in den aristokratischen Kreisen Londons und schildert ihnen in überaus treffenden Charakteristiken alle Persönlichkeiten, mit denen er in Berührung kommt. Diese Berichte sind jedoch eben für die Seinen bestimmt, denen er niemals Einblick in sein wahres Innere gewähren will, um ihnen Kummer zu ersparen. Wie ihm in Wirklichkeit zumute ist, davon erfährt nur der letzte von seinen intimen polnischen Freunden in Paris: Graf Adalbert Grzymała. Und was er diesem enthüllt, ist wahrhaft herzbrechend. Mitunter ists, als hörte man den „Matratzengruft"-Heine klagen. Nur daß die Leiden Chopins noch grauenvoller sind als die des Dichters, weil er, nachdem er den ganzen Tag im Bett unter qualvollsten Schmerzen zugebracht, am Abend sich in den Frack werfen und spielen gehen muß. In den prachtvollen Salons des englischen High life, von einem Kreis begeisterter Zuhörer umgeben, am Klavier sitzend, wird er unausgesetzt von der Angst gepeinigt, im nächsten Augenblick zusammenzubrechen. Aber er spielt dennoch, spielt gleichsam nicht mehr körperlich, sondern nur noch mit der Seele, um dann, heimgekehrt, durch Atemnot gequält, die Nacht schlaflos zuzubringen. Man muß geradezu staunen, daß er es aushält, noch mehr aber darüber, daß er von London aus dann noch nach Manchester, Glasgow, Edinburgh und auf die Schlösser von Schottlands Adel geht. Vielleicht erklärt sich dies damit, daß er, wie alle Lungenkranken, von Zeit zu Zeit sich wohler zu fühlen wähnte und neue Hoffnung hegen zu dürfen glaubte. Darauf läßt auch die Tatsache schließen, daß er eine Weile lang sich ernstlich mit dem Gedanken trägt, für immer in England zu bleiben. „Ein eben hereinfallender Sonnenstrahl gibt mir den Mut dazu", schreibt er an George Sands Tochter, mit der er während der ganzen Zeit seines Aufenthaltes im Inselreich Briefwechsel unterhält. Es war aber nur eben ein Hoffnungsstrahl; denn

gar bald verflucht er das „Hunde-England“ wieder. Und noch jemand ist es, dem er jetzt fluchen möchte, wo er sich immer deutlicher bewußt wird, wie schlecht es um ihn steht: George Sand. „Ich habe noch niemals jemanden verflucht,“ entringt es sich ihm verzweiflungsvoll in einem Brief an den Grafen Grzymała, „aber gegenwärtig ist es mir bereits so unerträglich, daß mir scheint, als würde ich mir Erleichterung schaffen, wenn ich ‚Lukrezia‘[1]) verfluchen könnte.“ Sie ist ihm die Urheberin seines grenzenlosen Jammers, ihr schiebt er die Schuld daran zu, daß er dieses ihn zugrunde richtende Nomadenleben führen muß. Und während er bis dahin frei vom dépit amoureux war, bereitet es ihm nunmehr Genugtuung, über die einstige Freundin üble Nachrede zu führen.

Den einzigen Lichtstrahl in seinen Londoner Leidenstagen bildete die nähere Bekanntschaft mit der dazumal hochgefeierten Sängerin Jenny Lind, der berühmten „schwedischen Nachtigall“. Sie hatte, gleich als er sie zum ersten Male hörte, seine Bewunderung erregt; und nachdem er sie dann persönlich kennen gelernt, entwickelte sich zwischen ihnen ein überaus herzliches Freundschaftsverhältnis. Da sie um seinen Zustand wußte, pflegte sie fast täglich stundenlang bei ihm zu weilen und ihn mit den von ihr unvergleichlich gesungenen schwedischen Volksliedern zu erfreuen. In hellstes Entzücken versetzte sie ihn aber, wenn sie ihm „Polkas“ vorsang, die in Schweden von der Zeit her, da es von polnischen Königen regiert gewesen, zu Nationaltänzen geworden waren. Wie innig das Freundschaftsverhältnis zwischen Chopin und der Sängerin mit der Zeit geworden war, erhellt am besten daraus, daß er sie in alle Einzelheiten seines Bruches mit George Sand einweihte, und ihr gegenüber sogar Anklagen gegen die einstige Freundin erhob. Aber auch die „schwedische Nachtigall“ vermochte ihn vor den schlimmen Folgen des Londoner Nebels nicht zu bewahren. Und so entschloß er sich denn, mit seinen „biederen Schottinnen“ nach ihrem Heimatland, zunächst auf das Schloß Calder House ihres Onkels, des Lords Torphichen, zu gehen.

Die Reise dahin ging über Edinburgh, und zwar mit einem Eisenbahn-Schnellzuge, dem ersten, den Chopin in seinem Leben benützte

---

1) Siehe S. 92.

und über dessen rasche Fahrt er sich nicht genug wundern konnte. In Edinburgh angelangt, erlebte er eine überaus freudige Überraschung: unter den Persönlichkeiten, die ihn dort am Bahnhof erwarteten, begrüßte ihn eine in seiner Muttersprache. Es war der in dieser Stadt seit Jahren ansässige polnische Arzt Dr. Łyszczyński, mit dem der Tondichter dann bald sich so intim befreundete, daß er seiner Einladung, bei ihm zu wohnen, Folge leistete. Dr. Łyszczyński tat sein möglichstes, um dem berühmten Landsmann den Aufenthalt in seinem Hause zu einem angenehmen zu gestalten. Ja, er ging in seiner echt polnischen Gastfreundschaft so weit, daß er den von der Atemnot geplagten Meister selbst auf dessen Zimmer zu tragen pflegte. Freilich war Chopin nichts weniger, als ein „angenehmer" Gast. Nicht so sehr seines Leidens, als vielmehr seiner großen Reizsamkeit wegen, unter der namentlich die Gattin des Arztes manches zu erdulden hatte.

In ihren Erinnerungen an den Besuch Chopins bei ihnen, teilt Frau Łyszczyńska interessante, den Charakter des Tondichters beleuchtende Einzelheiten mit. So hebt sie vor allem hervor, daß er Widerspruch nicht dulden konnte. Als er sie, die eine schöne Stimme besaß, einmal bat, ihm etwas vorzusingen, und sie es ablehnte, war er geradezu erzürnt und wandte sich an ihren Gatten mit der Frage: „Würdest Du es mir übel nehmen, wenn ich Deine Frau zu singen zwänge?" Ein anderes Mal erlaubte sich Frau Łyszczyńska im Gespräch, Miß Stirling als eine besondere Freundin Chopins zu bezeichnen, was er in aufbrausendem Ton mit den Worten zurückwies: „Ich habe keine besonderen Freundinnen!" „Wie, auch Frau Sand ist nicht Ihre besondere Freundin?" wagte Frau Łyszczyńska, in Unkenntnis der bereits erfolgten Trennung, einzuwenden. „Auch Frau Sand", gab Chopin trocken zur Antwort. Überhaupt zeichnete ihn eine gewisse kindliche Trotzhaftigkeit. Was immer man ihm raten mochte, er tat stets das Gegenteil davon. Wenn z. B. Dr. Łyszczyński ihn bat, nicht allzunahe am Kamin zu sitzen, was Chopin wegen des ihn unausgesetzt plagenden Kältegefühls zu tun pflegte, rückte er seinen Stuhl erst recht näher. Von weiblicher Bedienung wollte er nichts wissen, und sein Zimmer durfte daher nur von seinem Diener betreten werden. Für die Toilette brauchte er, wie Frau Łyszczyńska sagt, „mehr Zeit als eine Dame". Die Wäschestücke waren ihm nie weiß, die Schuhe nie glänzend genug. All diese seine Sonderlichkeiten bil-

beten indes kein Hindernis für den wahrhaft freundschaftlichen Verkehr zwischen ihm und seinen Gastgebern. Denn sie wurden durch den ihm eigenen Charme aufgewogen, der namentlich dann zutage trat, wenn er zu spielen sich herbeiließ. Das Klavierspiel versetzte ihn immer in die beste Laune, und er gab sich dann ersichtlich Mühe, seine Gastgeber zu unterhalten. Chopin bewahrte denn auch den Lyszczyńskis ein dankbares Angedenken und blieb mit ihnen sogar in Korrespondenz, was bei seiner Abneigung gegen das Briefschreiben nicht wenig zu sagen hatte.

Von Edinburgh begab er sich mit seinen „biederen Schottinnen“ auf das Schloß Calder House ihres Onkels Lord Torphichen. Der Aufenthalt dortselbst gestaltete sich für ihn zu einem so angenehmen, daß er an Grzymała schrieb, er möchte am liebsten dort für immer bleiben. In der Tat ließ sich für ihn, mit Rücksicht auf seinen damaligen Zustand, kein besseres Tuskulum denken. Denn Schloß Calder House ist eines von jenen, wie man sie nur auf schottischem Boden findet. Vor allem kam ihm die dortige Sitte, den Gast in seiner gewohnten Lebensweise nicht zu behindern, sehr zustatten. Seinen diversen Absonderlichkeiten stand nichts im Wege; zumal da der Lord und dessen beide Nichten sich alle Mühe gaben, jeden seiner Wünsche zu erfüllen. Miß Stirling hatte ihm nicht nur einen Pleyel-Flügel aus Paris kommen lassen, sie abonnierte sogar einige Pariser Journale für ihn. Selbst ein von ihm gebrauchtes spezielles Briefpapier fand er immer auf seinem Schreibtisch vor. Chopin begann daher denn auch auf Calder House mit der Zeit sich so wohl zu fühlen, daß er mitunter sogar zu komponieren versuchte, was ihm aber freilich nicht gelingen wollte. Denn sein Organismus war infolge des Londoner Aufenthaltes und der Reisestrapazen bereits derart zerrüttet, daß er für die tonschöpferische Arbeit keine Kraft mehr fand. Er pflegte daher die Stunden, in denen er von der Atemnot weniger geplagt wurde, in Gesellschaft des sehr musikalischen Lords und seiner Nichten zu verbringen, die sich überaus glücklich fühlten, wenn er ihnen vorspielte. Lord Torphichen machte ihn mit den herrlichen altschottischen Liedern bekannt, die seine Bewunderung in solchem Maße erregten, daß er sich tagelang mit ihnen beschäftigte und sie sodann dem Lord zum Vortrage brachte. Vielleicht hätte er in diesem herrlichen Tuskulum — soweit dies eben bei seinem Leiden noch möglich war — Genesung gefunden, wenn

er dort länger geblieben wäre, anstatt, wie er es tat, das Nomadenleben fortzusetzen. Es war freilich wiederum nur die Sorge um die Zukunft, die ihn veranlaßte, den an ihn ergangenen zahlreichen Einladungen des schottischen Adels Folge zu leisten und dazwischen in Manchester und Glasgow öffentlich sich hören zu lassen. Die Konzertabende in diesen beiden Städten brachten ihm auch glänzende Einnahmen; doch sein Spiel war, nach dem Berichte Osborns, derart ätherisch, daß man jeden Augenblick befürchtete, er werde es unterbrechen müssen. Nichtsdestoweniger fand er bei Publikum und Presse begeisterte und warme Aufnahme.

Die Folgen des Wanderlebens machten sich indessen nur zu bald geltend. „Ich bin betäubt und komme mir vor wie ein Esel auf einem Maskenball, oder wie eine über einen Kontrabaß gespannte Violin-E-Saite", klagt er in einem Briefe an den Pariser Violoncellisten Franchomme. Trotzdem dachte er noch immer nicht an die Rückkehr nach Paris, obgleich das Bedürfnis nach Ruhe sich mit jedem Tag in ihm steigerte. Denn Paris war für ihn gleichbedeutend mit George Sand, der zu begegnen, er jetzt um so mehr fürchtete, als er angesichts der Trostlosigkeit seiner Lage wohl fühlte, daß er der Versuchung, sich mit der einstigen Freundin auszusöhnen, nicht mehr würde standhalten können. So sehr er ihr auch grollte, der Krankenegoismus ließ ihn dennoch immer wieder in ihr die „einzige Ärztin" erblicken; und alle Herrlichkeit der schottischen Adelschlösser vermochte seine Sehnsucht nach dem bescheidenen Château Nohant nicht zu betäuben. Dieses dünkt ihm jetzt, da er, wie es in einem Brief an Grzymała heißt, „trotz nur allzu zahlreicher Gesellschaft, sich einsam und verlassen" fühlt, ein verloren Paradies. Und wie um sich selbst Trost zu spenden, sucht er sich einzureden, daß „auch sie dort gewiß leidet". Wie ihn denn überhaupt während des ganzen Aufenthaltes auf britischem Boden der Gedanke an George Sand und Nohant nicht verläßt, so daß er in den Briefen an Grzymała sich immer wieder erkundigt, wie es dort zugehe. Und eine Begegnung mit der Sängerin Viardot erfreut ihn vor allem deshalb, weil er von ihr erfährt, daß die Dichterin in einem Brief an sie sich nach ihm erkundigt habe. Ja, er kümmert sich sogar um die Schicksale der eigentlichen Urheberin seines Jammers, der Anverwandten George Sands und „Braut" ihres Sohnes Maurice: Augustine Brault.

Während er nun von einem Schloß des schottischen Adels nach dem andern wandert, trifft er ganz unverhofft mit seiner Lieblingsschülerin und Landsmännin Fürstin Marcelina Czartoryska zusammen. Bedeutete für ihn schon Dr. Łyszczyński in Edinburgh eine freudige Überraschung, so fühlte er sich durch die unerwartete Begegnung mit der Fürstin geradezu beglückt. Die wenigen mit ihr und ihrem Gatten zusammen verbrachten Tage belebten ihn in solchem Maße, daß er seinen alten Frohsinn wiederfand. Konnte er doch nach langer Zeit sich wieder einmal in seiner geliebten Muttersprache „ausplaudern", die er fast schon vergessen zu haben befürchtete. „Binnen kurzem", so schrieb er einmal, „werde ich das Polnische ganz verlernen, Französisch mit englischem, Englisch mit schottischem Akzent sprechen und schließlich ganz wie der alte Jawurek[1]) werden, der in fünf Idiomen zugleich gesprochen hat."

Die mangelhafte Kenntnis des Englischen brachte es mit sich, daß er in Gesellschaft an der Konversation nur sehr geringen Anteil nehmen konnte. „Ich muß oft stundenlang sitzen und zusehen, wie sie reden, und zuhören, wie sie trinken", klagt er einmal voll Galgenhumor. Dies hinderte ihn indes nicht, mit dem ihm angeborenen Sinn für menschliche Schwächen, die des englischen und schottischen High life zu erfassen und mit echt polnischer Nörgelsucht zu bespötteln. „Jedes Gespräch", schreibt er, „nimmt hier immer eine Wendung ins Genealogische; es gemahnt an das Evangelium, wo dieser jenen, der einen anderen und dieser wieder einen anderen gezeugt hat, so zwei Seiten lang bis zum Herrn Jesu. Wäre ich bei Laune, so würde ich Dir eine Schottin beschreiben, die dreizehnte Kusine der Maria Stuart (sic!) (Der Gatte, der anders heißt als die Frau, hat mir dies ganz im Ernst gesagt). Hier gibt es nur Vettern und Basen großer Familien und großer Namen, von welchen auf dem Kontinent niemand eine Ahnung hat." Seine brieflichen Schilderungen des Lebens und Treibens auf den schottischen Schlössern verraten überhaupt, daß er erstaunlich rasch mit der Eigenart der britischen Gesellschaft sich vertraut gemacht hat. Und von seinem hochentwickelten Kunstsinn zeugen seine überaus interessanten Beschreibungen der einzelnen herrlichen Schlösser Schottlands, sowie der Kunstschätze, die sie bergen. Daß er trotz seiner trostlosen

---

1) Siehe S. 10, Fußnote 1).

Stimmung sich noch immer eine gute Dosis des ihm angeborenen Humors zu bewahren versteht, beweisen die von ihm in seinen Briefen gelieferten köstlichen Zeichnungen einiger Persönlichkeiten, die gleichzeitig mit ihm bei den schottischen Granden zu Gaste weilen. Aber selbst in ganz allgemein gehaltenen kurzen Bemerkungen über diese Gesellschaft blickt der Schalk, der ihm im Nacken sitzt, hervor und zeigt sich der echte, Heinrich Heine verwandte Romantiker. So in den folgenden, aus einem Brief an seine Schülerin Marie de Rozières, die ihm in Paris für ihn anlangende Briefschaften nachzusenden pflegte: „Gegenwärtig sind hier ungefähr dreißig Personen zu Gaste. Darunter sehr hübsche, sehr witzige, sehr originelle, sehr taube — ja sogar ein Blinder mit berühmtem Namen (Sir Walpeove). Prachtvolle Toiletten, Brillanten, Warzen auf der Nase, die schönsten Haare, die wunderbarsten Turnüren. Teuflische Schönheiten und unschöne Teufel. (Beauté du diable et diable sans beauté.) Die letztere Kategorie ist überall nicht schwach vertreten." Sein Humor verließ ihn selbst bei einem Wagenunfall nicht, den er auf einem Ausflug erlitt und der nur wie durch ein Wunder ohne schlimme Folgen blieb. Denn Chopin, der aus dem Wagen gefallen war, trug nur einige leichte Kontusionen davon. „Mir würde nur noch fehlen," schrieb er an Grzymała, „ein Krüppel zu sein!"

Die „Wanderung durch Schottland", wie er dieses Herumziehen von Schloß zu Schloß nannte, scheint indes durch jenen Unfall ein rascheres Ende gefunden zu haben. Auf dem Rückweg nach London hielt Chopin sich abermals in Edinburgh auf, um bei Dr. Łyszczyński sich von den Anstrengungen seines schottischen Nomadenlebens zu erholen. Als er dann die Reise nach der Themsestadt antrat, nahm er sich vor, dort längeren Aufenthalt zu nehmen. Nachdem jedoch infolge des dortigen Nebels seine Atemnot sich wieder in erschreckender Weise eingestellt hatte, sah er ein, daß an ein weiteres Verbleiben nicht zu denken sei und er beschloß, so rasch als möglich nach Paris heimzukehren. Sein Zustand war jedoch schon so schlimm geworden, daß er tagelang das Bett nicht verlassen konnte, was ihn nahezu zur Verzweiflung brachte. Er begann sich einzubilden, daß er in London werde sterben müssen; und der Gedanke daran machte ihn tief unglücklich. Er wollte nicht in der Fremde „krepieren", wie es in einem Brief an Grzymała heißt, vor allem deshalb, weil er im tiefsten Herzensinnern noch immer

hoffte, in den Armen ... George Sands die Seele auszuhauchen. Hat er doch ein Jahr später, als er wirklich im Sterben lag, voll Bitterkeit geklagt: „Sie (die Dichterin) hat mir einstmals gesagt, ich würde nicht anders, als in ihren Armen sterben!“ ... Der Gedanke an den Tod verfolgt ihn in diesen Londoner Leidenstagen unausgesetzt, und er gibt ihm in seinen Briefen ergreifenden Ausdruck. „Die Welt entschwindet mir seltsam ... ich verliere mich! ... Meine Kunst, wo ist sie hingeraten, und mein Herz, wo hab ich es vergeudet?! ... Kaum noch weiß ich mich zu entsinnen, wie in der Heimat gesungen wird ...“ Bei diesem ergreifenden Ziehen der Summe seines Lebens, sind es gleichsam dessen beide Hauptposten, die er nebeneinander stellt: das teure Vaterland und George Sand. Jenes hatte er verlassen müssen, um an diese sein Herz zu vergeuden. Um so mächtiger erwacht daher jetzt die Liebe zum Heimatland, als wollte er es gewissermaßen dafür entschädigen, daß er ihm nicht sein ganzes Herz geschenkt. Es ist das schicksalsschwere Jahr 1848, das auch die Polen mit neuen Hoffnungen belebt. Und er, der todgeweihte Tyrtäus und Jeremias seines Volkes, verfolgt auf seinem Schmerzenslager in der Fremde mit gespanntester Aufmerksamkeit alle Vorgänge in der Heimat. Die trügerischen Hoffnungen seiner Brüder wecken auch in ihm den Glauben an Polens Wiederauferstehung; und jubelnd ruft er seinem in Amerika weilenden Jugendfreund und einstigen Adlatus in Paris, Julian Fontana, über den Ozean hinüber: „Polen wird wieder da sein!“ Ja, aus dieser ihn erhebenden Stimmung heraus, verläßt er sogar eines Abends seine „Matratzengruft“, um in einem zugunsten der in der Themsestadt lebenden polnischen Emigranten veranstalteten Konzertabend mitzuwirken. Doch ebenso rasch wie der Traum seiner Landsleute zerfließt auch sein Sich-Aufraffen und weicht grenzenloser Verzweiflung über die Unmöglichkeit, das „Hunde-London“ zu verlassen. Immer drängender werden seine Bitten an den Grafen Grzymała, ihm in Paris eine Wohnung ausfindig zu machen. Und es ist herzergreifend, die Dispositionen zu lesen, die er dem Freunde gibt, nachdem dieser endlich die Wohnung gefunden. „Gib bitte den Auftrag, daß die Bettücher und Kissen *trocken* seien. Laß *Fichtenzapfen* kaufen. Frau Etienne soll nicht sparen, damit ich bei meiner Ankunft mich erwärmen kann ... Laß am Freitag einen *Veilchenstrauß* kaufen, damit es im Salon dufte. Ich will bei meiner

Rückkehr noch ein bischen Poesie haben, wenn ich das Zimmer neben dem Schlafgemach passiere, darin ich mich gewiß für lange Zeit hinlegen werde.“ Er weiß nur zu gut, daß es ans Sterben geht, daß seine Tage gezählt sind, und er will, als echte Künstlernatur, in Schönheit sterben. Nichts bezeichnender nun aber für den Adel seines Wesens, als daß er selbst jetzt, da er mehr im Jenseits als im Diesseits steht, dennoch die Geduld aufbringt, die Tochter George Sands in einem Brief zu trösten, als sie ihm über neue Herzlosigkeiten ihrer Rabenmutter klagt. Endlich gibt ihm der ihn behandelnde Leibarzt der englischen Königin, Sir Clark, die heißersehnte Erlaubnis zur Abreise. Und mit dem Gefühl eines Gefangenen, der die Freiheit wiedergewonnen, verläßt Chopin das Land, das für ihn ein wahres Gehenna bedeutet hatte.

Die Fahrt nach Paris sollte die letzte seines Lebens sein. Wie er es geahnt, legt er sich bald nach seiner Ankunft in der Seinestadt „für lange Zeit hin“. Wohl flackert, wie bei allen Lungenkranken, auch in ihm von Zeit zu Zeit die Lebenshoffnung auf und läßt ihn sogar Vorbereitungen zu einer Neueinrichtung seiner Wohnung treffen. Im tiefsten Innern ist er sich jedoch nur zu sehr bewußt, daß er nichts mehr zu hoffen habe. Auch seine Freunde geben sich angesichts seines immer erschreckenderen Aussehens keinen Täuschungen hin, staunen vielmehr nur, daß sein so beispiellos zarter Organismus es so lange noch aushält. Er selber wundert sich darüber nicht weniger; zumal wenn er sich vor Augen hält, wieviele seiner Freunde, die stärker waren als er, von ihm überlebt wurden. Sie alle, die ihm im Tode vorausgegangen, kommen ihm jetzt in den Sinn. In erster Reihe sein heißgeliebter Jugendfreund Dr. Matuszyński, der, als Professor an der Pariser Ecole de médicine einer schönen Zukunft entgegensehend, von der Schwindsucht jäh dahingerafft worden war. Der Verlust dieses wahren Busenfreundes traf Chopin um so härter, als Matuszyński nicht nur sein ärztlicher, sondern auch sein Berater in allen Dingen war; so daß George Sand mit vollem Recht behaupten durfte, alles würde eine andere Wendung genommen haben, wenn Matuszyński zur Zeit ihrer Entzweiung mit dem Tondichter noch am Leben gewesen wäre. Aber nicht nur die dahingegangenen Freunde gemahnen ihn daran, daß er wie durch ein Wunder noch am Leben geblieben. „Diejenigen, welche mit mir in strengster Harmonie gewesen,“ meinte er einmal, „sind für mich auch gestorben;

selbst Ennike, der beste Klavierstimmer, ist ertrunken. So habe ich denn auf der ganzen Welt kein, nach meinem Sinn gestimmtes Klavier mehr. Auch Moos ist tot, und niemand wird mir ein so bequemes Schuhwerk mehr herstellen."

Was ihm jedoch gleichsam mit einem Schlage den letzten Hoffnungschimmer raubte, war der plötzliche Tod seines Hausarztes Dr. Molin. Dieser, ein Kinderarzt, war von Chopin eben deshalb zum Hausarzt erwählt worden. „Er weiß mich am besten zu behandeln," erklärte der Tondichter seinen Freunden, „denn in mir ist etwas vom Kinde geblieben." In der Tat scheint Dr. Molin es verstanden zu haben, sich das Vertrauen des so überaus reizsamen und in den letzten Lebensjahren auch sehr mißtrauisch gewordenen Meisters zu erwerben. Denn Chopin befolgte jeden seiner Ratschläge, wogegen er den Ärzten, die ihn nach Molins Tod behandelten, dadurch die größten Schwierigkeiten bereitete, daß er die von ihnen verschriebenen Arzneien ... einfach zum Fenster hinauszuwerfen pflegte. Sein Mißtrauen gegen diese Ärzte ging so weit, daß er sie immerfort wechselte. Auch bereitete es ihm Genugtuung, sie vor seinen Freunden weidlich zu verspotten. „Sie haben mir Ruhe verordnet", meinte er einmal, die werde ich eines Tages auch ohne sie finden!" Und in einem Brief an die Tochter George Sands entschuldigt er das von ihm „zusammengeschmierte dumme Zeug" mit der Wirkung des ihm von einem der Ärzte zum Frühstück verordneten Kakaos auf sein Gehirn. Vielleicht hätte er sich zur Befolgung der ärztlichen Ratschläge entschlossen, wenn jemand dagewesen wäre, der ihn hierzu hätte bewegen können. Sein Schicksal wollte es jedoch, daß er just in seinen, sich in die Länge hinziehenden Sterbetagen zur Einsamkeit verurteilt blieb, weil fast alle seine näheren Freunde aus der damals von der Cholera heimgesuchten Seinestadt geflüchtet waren. Nur seine „biederen Schottinnen", Miß Stirling und ihre Schwester Frau Erskine, verließen ihn auch jetzt nicht; doch hatten sie eben gar keinen Einfluß auf ihn.

Mit Rücksicht auf die furchtbar grassierende Seuche hatte Chopin außerhalb der Stadt im Vorort Chaillot Wohnung genommen. Hier litt er vor allem auch weniger unter der Sommerhitze; doch brachte es andererseits die große Entfernung mit sich, daß er noch weniger Besuche empfing als bis dahin in der Stadtwohnung. Zu denjenigen, die sich

am häufigsten einzufinden pflegten, gehörte in erster Reihe der berühmte Maler Eugen Delacroix, der einzige Mann aus dem Kreise George Sands, mit dem Chopin sich befreundet hatte. Das Verhältnis zwischen den beiden Meistern war mit der Zeit ein so inniges geworden, daß Chopin vor Delacroix fast gar keine Geheimnisse hatte, ihn vielmehr in die allerpersönlichsten Angelegenheiten einweihte. So vertraute er ihm auch in den letzten Lebenstagen seine Gedanken über George Sand, ohne freilich zu ahnen, daß der Maler ein Tagebuch führte, in das er auch den Inhalt dieser Gespräche eintrug. „Wir sprachen," heißt es in diesen Aufzeichnungen unter anderem, „von der Sand, von diesem eigenartigen Geschöpf, dieser seltsamen Mischung von Tugenden und Fehlern. Und zwar handelte es sich um ihre Memoiren. Chopin meinte, es sei geradezu ausgeschlossen, daß sie welche schreiben könnte, weil sie alles längst vergessen hätte. Sie habe wohl Augenblicke der Aufwallung, vergesse sie jedoch sehr schnell. So habe sie z. B. ihren alten Freund Pierrette beweint, später jedoch überhaupt nicht mehr an ihn gedacht. Ich prophezeite ihr einen unglücklichen Lebensabend. Chopin war jedoch anderer Meinung. Das Gewissen, sagte er, macht ihr niemals Vorwürfe wegen jener Fehler, die ihre Freunde in ihr erblicken. Sie habe eine starke Konstitution, die vieles vertragen könne." Aus Delacroix' Tagebuch erfahren wir auch, wie furchtbar Chopin in der letzten Lebenszeit gelitten hat. Was ihn am meisten plagte, war nicht so sehr seine Krankheit, als vielmehr die durch sie hervorgerufene Unmöglichkeit, sich zu beschäftigen und die wachsende Gleichgiltigkeit gegen alles, was für ihn früher von Interesse gewesen war. Er verging, wie er dem Maler einmal gestand, geradezu vor Langeweile. Darum schätzte er sich glücklich, wenn ihn einer seiner Freunde oder Bekannten in der fast ländlichen Zurückgezogenheit aufsuchte. Zu denen, die sich gleich Delacroix häufig einzufinden pflegten, gehörte Karl Gavard, der Bruder der Elise. Chopin hatte viel Sympathie für ihn und liebte es insbesondere, sich von ihm vorlesen zu lassen. Wenn ihm das Sprechen schwer fiel, pflegte er, am liebsten mit einer solchen gemeinsamen Lektüre sich die Zeit zu vertreiben. Die Bücher bot seine Hausbibliothek. Gewöhnlich wählte Chopin selbst ein Werk, aus dem Gavard dann einzelne Kapitel vorlas. Wozu er in seinen glücklichen Tagen niemals Zeit zu finden vermocht hatte, das versuchte er jetzt in den schlimmen gewisser-

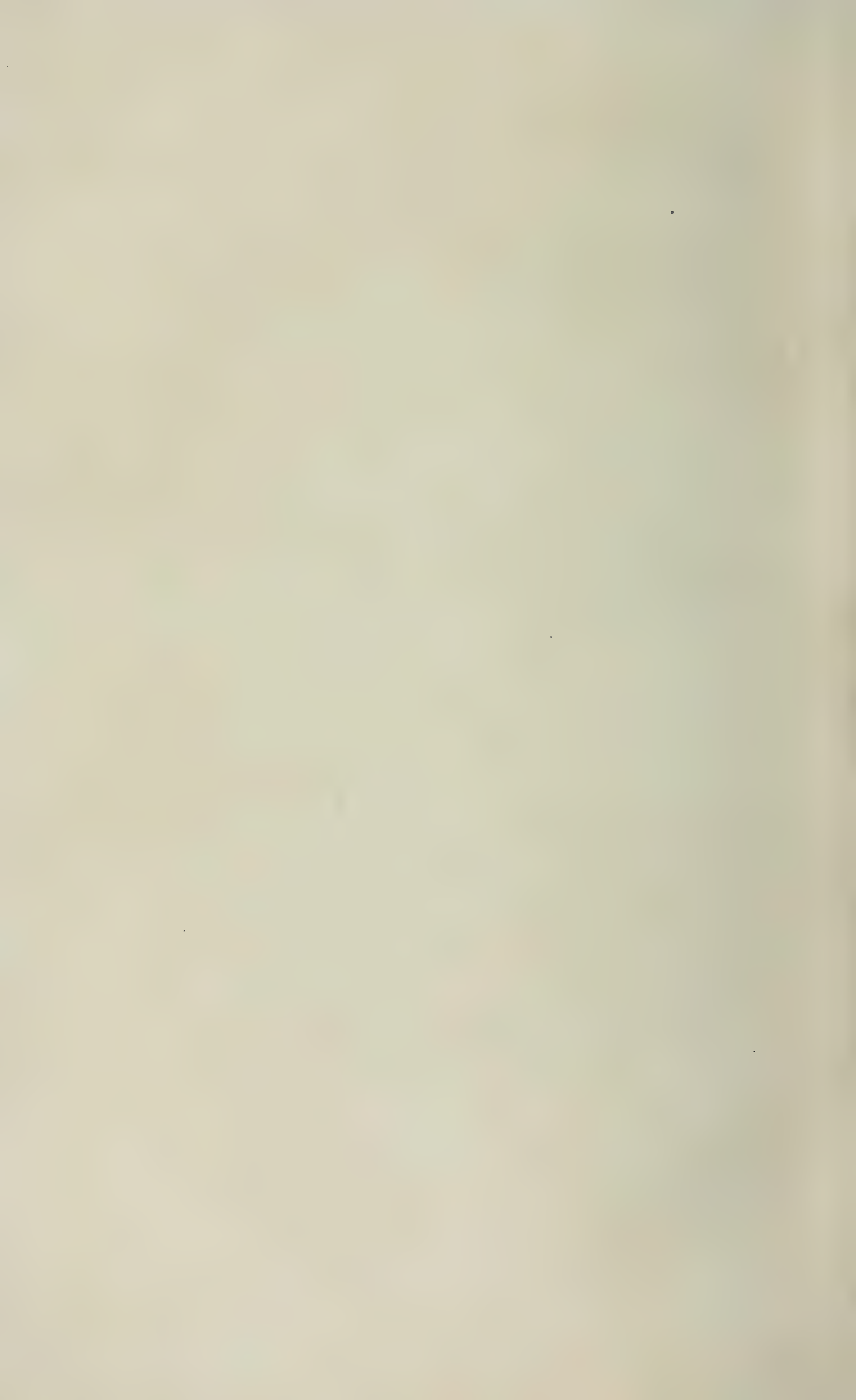
maßen nachzuholen: Literatur kennen zu lernen. Bezeichnend für seinen literarischen Geschmack sowohl als für seine Denkweise war nun, daß er mit besonderer Vorliebe Voltaire sich vorlesen ließ. Vielleicht sprach hier auch eine vom Vater ererbte Neigung mit; denn Nikolaus Chopin war ein glühender Verehrer des großen Dichterphilosophen gewesen[1]). Die größte Freude bereiteten dem Meister jedoch die, freilich nur zu seltenen, Besuche seines Schülers Gutmann. Was ihm selber auszuüben nach und nach immer schwieriger geworden war, durfte er einige Stunden hindurch sozusagen „aus zweiter Hand" genießen: das Klavierspiel. Denn Gutmann pflegte sich an den Flügel zu setzen und dem im Lehnstuhl ruhenden oder im Bett liegenden Meister vorzuspielen. Vornehmlich dessen eigene Kompositionen, die er trefflich wiederzugeben verstand; mitunter auch Mozart, nur selten Beethoven. Der tägliche Gast Chopins in diesen seinen trostlosen Tagen war jedoch der Gatte von George Sands Tochter Solange, der Bildhauer Jean Baptiste Clésinger, den seine Arbeiten in Paris zu bleiben zwangen, während seine Frau bei seinen Anverwandten auf dem Lande sich aufhielt. Er hat wohl auch der Solange den Wink gegeben, den armen vereinsamten Tondichter einzuladen, zu ihr aufs Land zu kommen. Chopin war, als er diese Einladung erhielt, überglücklich. War es ihm gerade jetzt, wo er es am nötigsten hatte, nicht vergönnt, wie bis dahin den Sommer in Nohant zu verbringen, an das er angesichts seiner trostlosen Lage immer wieder denken mußte, so erfüllte ihn die Aussicht, wenigstens in der Nähe der von ihm geliebten Solange weilen zu können, mit neuem Lebensmut. Alles war denn auch für die Abreise vorbereitet, als ein plötzlich eingetretener Blutsturz sie vereitelte. Weit schlimmer als dieser war jedoch die bald darauf von Chopin gemachte Entdeckung, daß er fast gar kein Geld mehr besitze. Die Aufregung darüber verschlimmerte seinen Zustand und hätte sicherlich seinen Tod herbeigeführt, wenn nicht in letzter Stunde Miß Stiring ihm zu Hilfe gekommen wäre, die, als sie von seiner Notlage erfuhr, ihm anonym eine sehr hohe Geldsumme zusandte. Der erlittene Blutsturz hatte ihm indes die letzte Hoffnung geraubt, mit der er sich im Gedanken an den Landaufenthalt bei der Tochter George Sands wiegen zu dürfen glaubte.

---

1) Vgl. S. 2.



Eugène Delacroix
Selbstporträt



Und da ihm, seit er sich mit dem Tode vertraut gemacht, stets davor graute, unter lauter fremden Menschen die Seele aushauchen zu sollen, entschloß er sich, seine Lieblingsschwester Luise zu bitten, sie möchte zu ihm kommen. Der Brief, worin er diese Bitte an sie richtet, ist einer der herzergreifendsten, die er je geschrieben. Wie immer, wenn er an die Seinen schreibt, gibt er sich auch hier die Mühe, den Wohlgelaunten zu spielen; aber dieser Humor ist eben nur wie ein Lachen unter erstickten Tränen. Seine Schwester ist, wie wir sehen werden, seinem Rufe gefolgt, kam jedoch nur eben, um ihm die Augen zu schließen. Inzwischen hatte der an sie abgesandte Brief die gute Folge, daß Chopin in der ihn freudig bewegenden Erwartung der Ankunft seiner Schwester, sich von dem erlittenen Blutsturz zu erholen begann. Hierzu trugen auch zwei unverhoffte Besuche bei, die ihn außerordentlich belebten: die „schwedische Nachtigall" Jenny Lind und ihre Rivalin die berühmte Catalani. Um so größer war daher das Entsetzen Chopins, als er einige Tage darauf erfuhr, daß die Catalani von der Cholera dahingerafft worden sei. Der Seuche fielen noch manche von den langjährigen Bekannten Chopins zum Opfer; so auch der Klaviervirtuose Kalkbrenner, dessen plötzlicher Tod den Tondichter aufs tiefste erschütterte.

War er nun in seiner leidensvollen Einsamkeit schon durch solche Hiobsposten immer wieder daran gemahnt worden, wie rasch der Tod an den Menschen herantritt, so hatten seine aristokratischen Landsmänninnen inzwischen noch dafür Sorge tragen zu müssen geglaubt, daß er an seinen eigenen baldigen Heimgang in geradezu brutaler Weise erinnert werde. Um sein „Seelenheil" bangend, richteten sie es nämlich so ein, daß er eines Tages den Besuch seines ehemaligen Schulkollegen, des in Paris lebenden Paters Jałowiecki, erhielt. Ahnunglos nahm Chopin den Jugendkameraden mit jener Herzlichkeit auf, die er stets seinen engeren Landsleuten entgegenzubringen pflegte, um dann mit Widerwillen den eigentlichen Zweck dieses Besuches zu erkennen. Vergeblich suchte denn auch der „Seelenhirt" ihn durch Erinnerungen aus ihren gemeinsamen Jugendtagen und den Hinweis auf die Frömmigkeit seiner Mutter zu kirren. Chopin gab ihm unzweideutig zu verstehen, daß er zu einer Beichte sich niemals hergeben werde. So hatte er für diesmal seinen bigotten Landsmänninnen einen Strich durch die Rechnung gemacht; was sie jedoch keineswegs hinderte, den Versuch so lange fortzusetzen, bis es

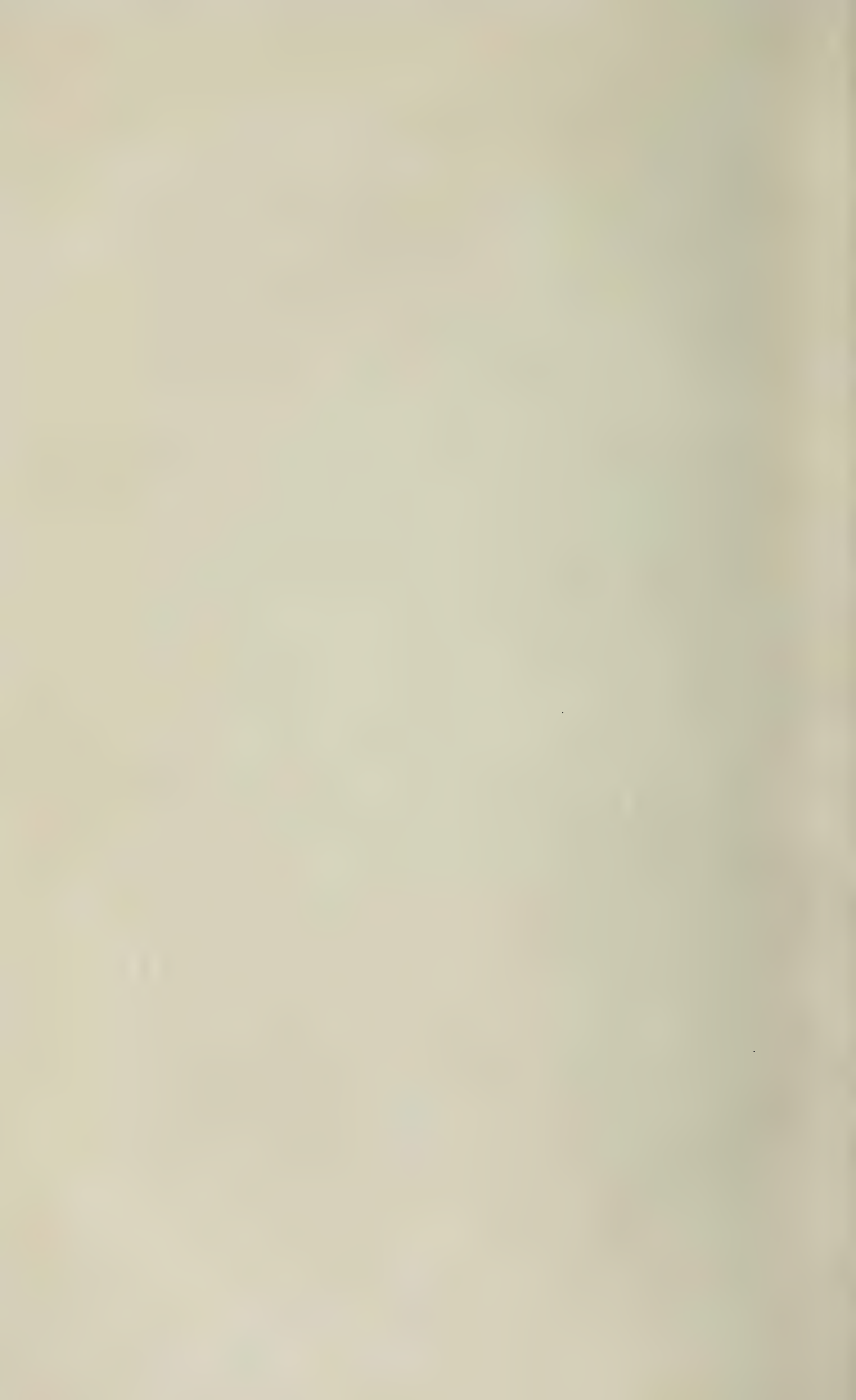
dem Pater Jałowiecki schließlich doch gelang, den Tondichter auf dessen Sterbebett „herumzukriegen“. Mit echter Loyola-Schlauheit hat dieser Kuttenmann es nachher auch verstanden, die Sache so darzustellen, als ob Chopin „sich glücklich“ gefühlt hätte, als „Christ“ zu sterben. Nach Jałowieckis Behauptung soll ihm nämlich der sterbende Tondichter, nach der Beichte, gesagt haben: „Wärest Du nicht, wäre ich wie ein Schwein krepiert“. Hat es nun mit den „letzten Worten“ berühmter Männer immer seine Bewandtnis, so hier um so mehr, als Chopin Zeit seines Lebens religiösen Dingen gegenüber sich geradezu spöttisch verhalten hatte. Und daß es gerade Liszt ist, der in seiner Chopinstudie jene Behauptung Jałowieckis bekanntgibt, macht sie gewiß nicht glaubwürdiger. Wir dürfen vielmehr nach allem, was uns über Chopins Denkweise bekannt ist, fast mit Gewißheit annehmen, daß „die Beichte auf dem Totenbett“, falls sie überhaupt stattgefunden hat, nur bei einem an Bewußtlosigkeit grenzenden Zustand des Meisters vorsichgegangen sein kann.

Nicht lange nach jenem Besuch des Paters Jałowiecki bei Chopin, hörte die Cholera in Paris zu wüten auf. Und da inzwischen der Herbst gekommen war, beschloß der Tondichter in die Stadt zurückzukehren. Nun hieß es aber zunächst eine Wohnung ausfindig zu machen, was angesichts der mannigfachen Wünsche, die Chopin hinsichtlich einer solchen hegte, freilich nicht leicht zu bewerkstelligen war. Dazu kam noch, daß er, trotz seines hoffnungslosen Zustandes, sich plötzlich vorgenommen hatte, die Wohnung vollständig neu einrichten zu lassen. Er machte denn auch die entsprechenden Bestellungen; und die Beschäftigung damit übte auf ihn eine erstaunlich belebende Wirkung. Mit der für Schwindsüchtige im letzten Krankheitsstadium so charakteristischen Selbsttäuschung traf er Anordnungen, als würde es sich um die Einrichtung einer Wohnung auf lange Jahre hinaus handeln, und er wandte jedem Detail die größte Aufmerksamkeit zu. Mitten in diesen ihn so überaus belebenden Vorbereitungen, erhielt er eines Tages einen Brief, der ihn geradezu elektrisierte, ihn fast allen Jammer vergessen ließ, den er bis dahin erduldet hatte. Sein Lieblings-Jugendfreund Titus Wojciechowski kündigte ihm an, daß er nach Ostende komme und dort mit ihm zusammentreffen möchte. Von einer Reise Chopins konnte natürlich keine Rede sein; doch da der heißgeliebte Freund so nahe war, durfte



Salon in der letzten Wohnung Chopins am Vendôme-Platz 12

Nach einem Aquarell von Kwiatkowski



Chopin hoffen, ihn in Paris umarmen zu können. Der Gedanke daran verjüngte ihn förmlich, und er beeilte sich, „seinen Titus“ zu sich einzuladen. Nur zu bald fiel er jedoch aus allen Himmeln, weil die Reise Wojciechowskis nach Paris an der bei allen russischen Untertanen so schwierigen Paßfrage scheiterte. Die Pariser russische Botschaft verweigerte nämlich dem Freunde des Tondichters den entsprechenden Vermerk in seinem Reisepaß. Chopin geriet darüber nahezu in Raserei und beschwor den Freund, die Fahrt ohne Paß zu riskieren; was Wojciechowski jedoch nicht wagen wollte. So mußte der Meister kurz vor seinem Tode noch einmal des tragischen Geschicks seines Vaterlandes inne werden: moskowitische Barbarei beraubte ihn der letzten Herzensfreude, des Abschieds von dem geliebtesten seiner Jugendfreunde . . .

Sein großer Schmerz darüber sollte jedoch bald durch ein beglückendes Gefühl gelindert werden: er durfte seine Lieblingsschwester Luise umarmen, die, seinem Rufe folgend, mit ihrem Gatten nach Paris gekommen war. Die Freude des Wiedersehens war für Luise allerdings von kurzer Dauer. Denn beim Anblick des totenbleichen Bruders erkannte sie nur zu gut, daß es sich um ein letztes handle. So sehr es ihr aber auch das Herz zerriß, sie hielt sich dennoch tapfer und ließ ihn von ihrer Erschütterung nichts merken. Mit echt weiblicher Verstellungskunst ging sie sogar daran, ihm bei der Verwirklichung seiner großartigen Einrichtungspläne für die neue Wohnung behilflich zu sein. Dadurch geriet er nun vollends in einen wahren Verschwendungstaumel, so daß sie sich schließlich genötigt sah, alle von ihm gemachten kostspieligen Bestellungen hinter seinem Rücken entsprechend zu reduzieren. Sein infolge des Einrichtungs-Fiebers scheinbar gebesserter Zustand konnte sie indes nicht darüber hinwegtäuschen, daß es mit ihm zu Ende gehe. Sie nützte daher ihren Einfluß vor allem dahin aus, ein ärztliches Konsilium zu berufen. Dieses bestätigte nur, was sie selbst gleich bei ihrer Ankunft erkannt hatte. So machte sie sich denn auf das Schlimmste gefaßt und trachtete nur noch, dem Bruder die letzten Lebenstage nach Möglichkeit zu verschönen.

In seiner neuen Pariser Wohnung auf dem Vendômeplatz Nr. 12, die seine letzte sein sollte und bald nach der Ankunft Luisens bezogen wurde, übernahm sie die Führung der Wirtschaft, während ihr Gatte, Herr Kalasanty von Jędrzejewicz, den Chopin wegen seines jovialen

Wesens sehr liebte, sich alle Mühe gab, ihn bei guter Laune zu erhalten. Was den Gegenstand seiner Sehnsucht all die Exil-Jahre hindurch gebildet hatte, erfüllte sich dem Meister nun doch, wenn auch leider zu spät: er war von den Seinen umgeben. Und wenn in ihm jetzt auch mitunter der Gedanke an den Tod auftauchte, so ließ ihn die Gewißheit, daß er nicht „unter lauter fremden Menschen" sterben werde, doch beruhigt dem Ende entgegensehen. Jenes Gefühl des Geborgenseins beherrschte ihn nunmehr, das er seit dem Bruche mit George Sand so schmerzlich vermißt hatte; und sie entfiel darum auch in diesen Tagen fast ganz seinem Gedächtnis. Die Dichterin hingegen unternahm, als sie von seinem hoffnungslosen Zustand Kenntnis erhielt, ungeachtet der schroffen Abweisung, die sie von Chopin bei ihrem letzten Zusammentreffen im Hause ihrer Freundin Marliani erfahren hatte, abermals einen Annäherungsversuch. Sie richtete an die Schwester Chopins, mit der sie zur Zeit, da sie ihr Gast in Nohant gewesen war, innige Freundschaft geschlossen hatte, einen Brief, worin es unter anderem hieß: „Ich wage dich um ein Wörtchen zu bitten, weil man ja von seinen Kindern[1]) verlassen sein kann, ohne darum aufzuhören, sie zu lieben. Man hat augenscheinlich die Erinnerung an mich in Deinem Herzen ausgelöscht; doch glaube ich nicht all das, was ich erlitten, verdient zu haben." Die kluge George Sand hatte nicht geirrt. Die Erinnerung an sie war im Herzen der Schwester Chopins tatsächlich ausgelöscht worden. Dies hatten die „Betschwestern" aus dem polnisch-aristokratischen Freundeskreise des Tondichters besorgt, die, um sein „Seelenheil" bangend, alles daran setzten, der „Ketzerin" den Zutritt zu ihrem einstigen Freunde unmöglich zu machen. Sie befürchteten mit Recht, George Sands Anwesenheit am Sterbebette Chopins könnte die von ihnen im Verein mit dem Pater Jałowiecki vorbereitete „Beichtszene" vereiteln. Auf ihre Einflüsterungen hin ließ denn auch die Schwester Chopins den Brief George Sands unbeantwortet, wodurch eben deren Besuch bei dem Tondichter unterblieb. Chopin war diese Intrige natürlich unbekannt geblieben. Und er hat darum in seiner Sterbestunde dem Cellisten Franchomme zugeflüstert: „Sie (George Sand) hat mir immer gesagt,

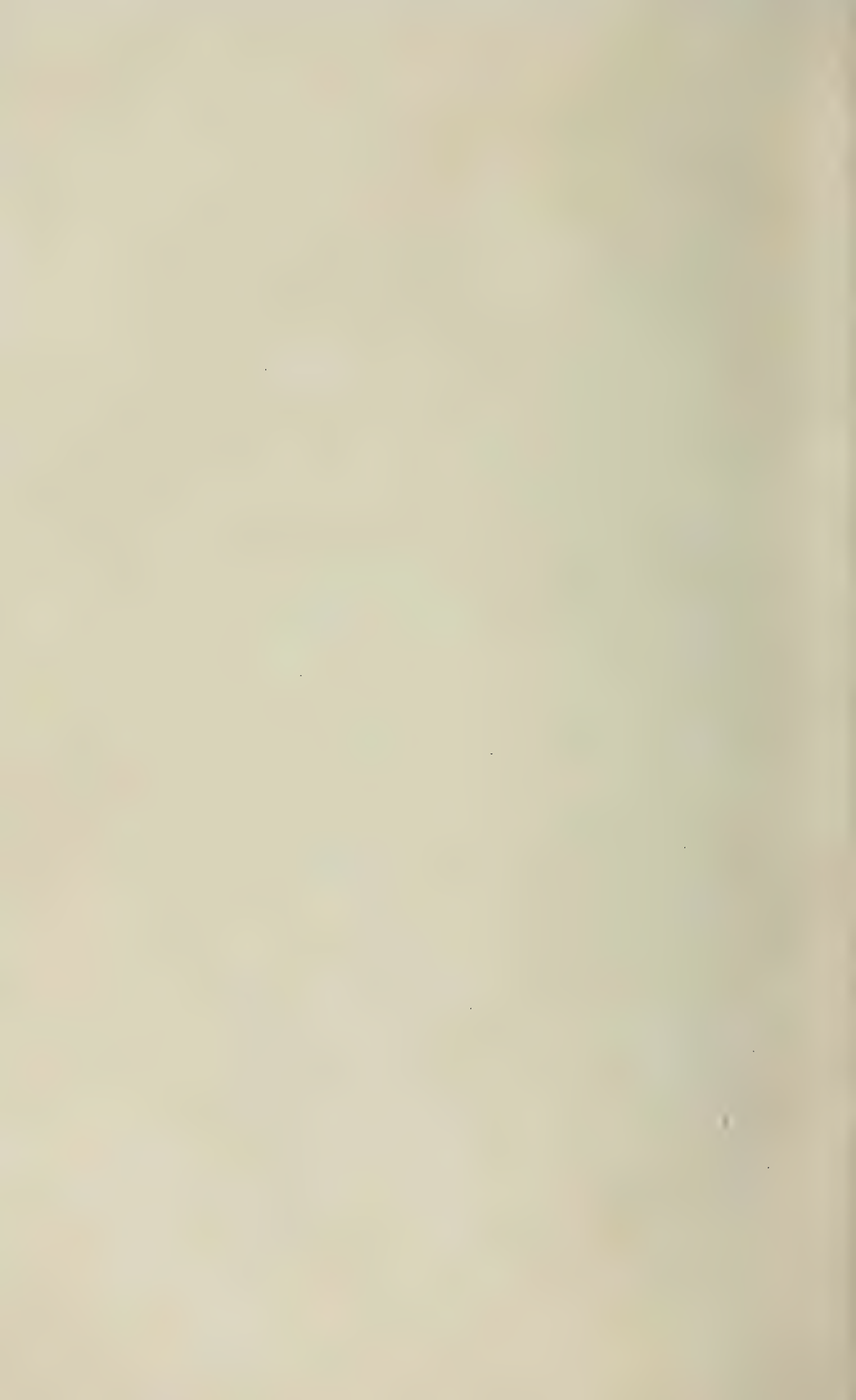
---

1) George Sand pflegte den Tondichter „mon enfant" oder „mon petit Chopin" zu nennen.



Chopins Schwester Luise an seinem Sterbebett

Nach einem Ölgemälde von T. Kwiatkowski



ich würde nicht anders als in ihren Armen sterben." Er kannte sie eben gut und vermochte es nicht zu fassen, daß sie seinem Sterbebett fernbleiben konnte, während eine Unzahl von Personen an dieses herbeigeeilt kamen, mit denen er nur flüchtig bekannt gewesen war.

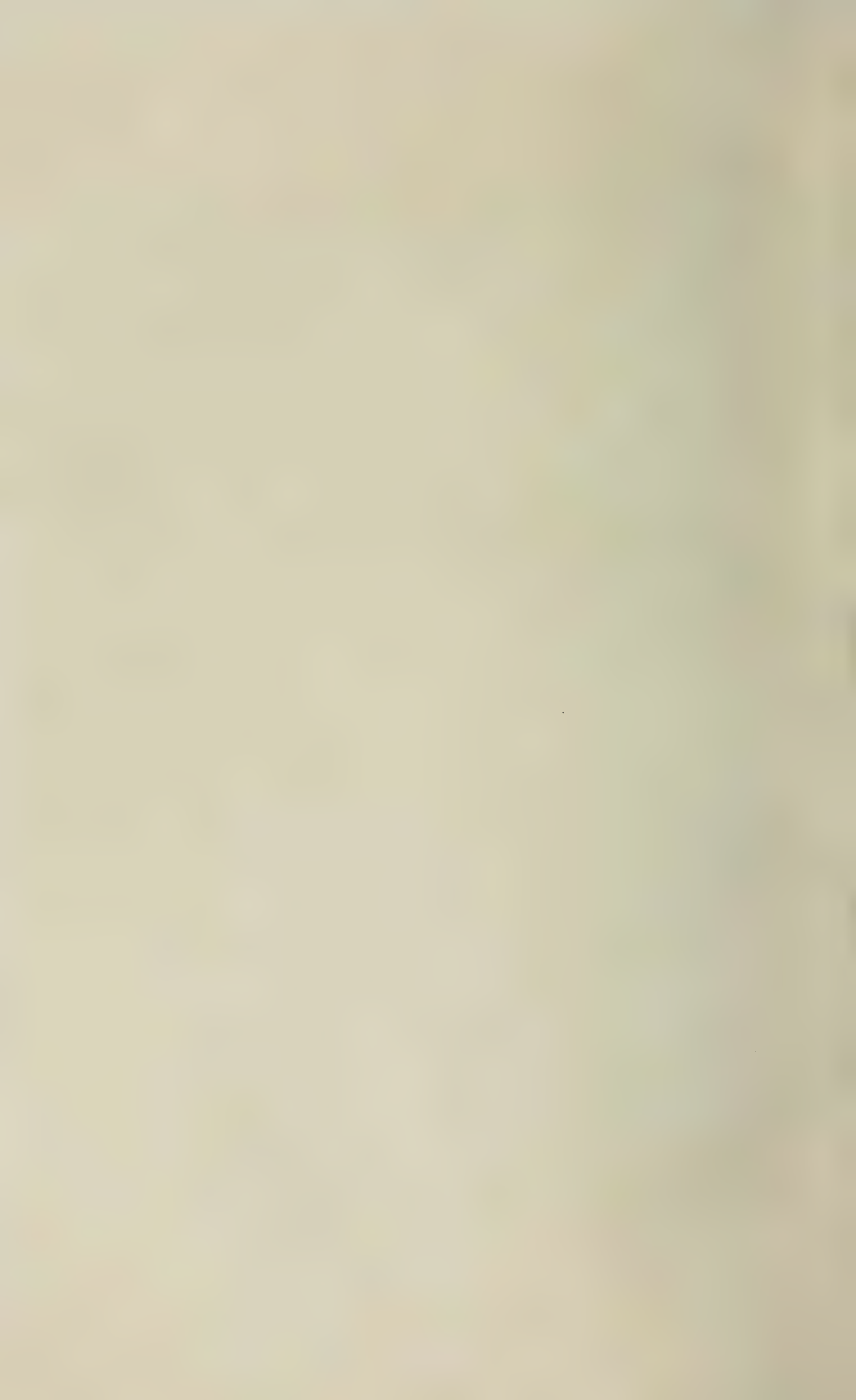
Die Kunde, daß der berühmte Tondichter im Sterben liege, hatte sich in der Seinestadt rasch verbreitet; und der Andrang zu seinem Sterbegemach war so groß, daß die Umgebung Chopins Mühe hatte, die Besucher zurückzuhalten. Unter diesen fand sich auch der damals zufällig in Paris weilende Komponist Ignaz Moscheles ein, der in der Glanzzeit Chopins sich mit ihm zusammen häufig in den Salons der dortigen großen Welt hatte hören lassen. Tieferschüttert verließ er das Sterbezimmer des Freundes und trug dann in sein Tagebuch folgendes ein: „Wir (Moscheles weilte mit seiner Gattin in Paris) vernahmen zu unserem Entsetzen, daß Chopin sich in einem lebensgefährlichen Zustande befinde. Wir frugen überall herum, bis wir dann schließlich für all diese, so überaus traurigen Nachrichten persönlich die Bestätigung erhielten. Seitdem er so gebrochen daliegt, weilt seine Schwester bei ihm. Armer Mann! Seine Tage sind gezählt! Er leidet entsetzlich! Welch ein traurig Los!" In der Tat waren zur Zeit, als ihn Moscheles besuchte, die Tage Chopins gezählte, wenn sie auch freilich noch ganze zwei Wochen ausmachen sollten. Es war ein grauenvoll-langsames Verlöschen, als wollte der Tod selber diese Seele gleichsam „smorzando" ausklingen lassen. Nur zog sich dieses Ausklingen so sehr in die Länge, daß der arme Meister sich dessen bewußt wurde und wiederholt darüber Klage führte. „Warum leide ich so entsetzlich?" wandte er sich einmal an seine Lieblingsschülerin Fürstin Marcelina Czartoryska, die tagelang nicht von seinem Sterbebette wich. „Wenns auf dem Schlachtfelde wäre, würde ich es noch verstehen, weil ich dort für die anderen ein Beispiel sein könnte. Da ich nun aber so elend im Bette sterbe, was nützt es jemandem, daß ich solche Qualen erdulde?" Die polnische Soldatenseele, die in dem frauenhaft-zarten Körper Chopins immer lebte und in den unvergleichlichen Polonäsen des Meisters ihren vollendeten Ausdruck gefunden hatte, sie macht sich noch in seinen Sterbetagen geltend. Seine furchtbaren Todesqualen dünken ihn unnütz, weil er sie nicht auf dem Schlachtfeld erduldet! Und diese Soldatenseele ist es, die ihn auch den Todeskampf, obgleich er ein beispiellos harter ist, dennoch männlich-gefaßt be-

stehen läßt. Fast täglich hat es den Anschein, als ob die letzte Stunde gekommen sei, weil Chopin infolge der immer mehr sich häufenden Hustenanfälle oft dem Ersticken nahe ist. Da er aber wieder zu sich kommt, spricht er von seinem baldigen Ende mit der Ruhe und Gelassenheit eines sterbenden Helden. Und so lange sein Bewußtsein ungetrübt ist, bleibt er auch sich selber treu und will sich zu der von seiner Umgebung immer wieder versuchten „Beichtkomödie" nicht verstehen. Diese Versuche werden nach jedem Erstickungsanfall erneuert, den Chopin erleidet. Doch, kaum wird es ihm begreiflich, um was es sich handelt, so verbietet er kategorisch, den immer in einem Nebengemach bereitgehaltenen „Seelenhirten" einzulassen. Ja, als es dem Flehen und Beschwören seiner Schwester und Freundinnen einmal gelingt, ihn zum Empfange des Paters Jałowiecki zu bewegen, drückt er diesem die Hand und sagt ihm: „Ich liebe dich sehr, sprich mir jedoch kein Wort, sondern geh schlafen!" Wenn es nun, nach der Behauptung Liszts, schließlich dennoch zu der lang vorbereiteten „Beichtszene" gekommen sein soll, so kann sie nur in einem Augenblick sich abgespielt haben, da der Tondichter nicht bei vollem Bewußtsein gewesen war. Und solcher Augenblicke gab es in den Sterbetagen Chopins nicht wenige, weil die geringste Aufregung genügte, um sie herbeizuführen. An Anlässen zu Aufregungen fehlte es aber nicht, namentlich wenn er mit den Bitten, für sein „Seelenheil" zu sorgen, immer von neuem geplagt wurde. Allein auch der sterbende Meister selber schuf sich oft Aufregungszustände, indem er wiederholt . . . Musik zu hören wünschte. Anfänglich trauten die an seinem Bett Weilenden ihren eigenen Ohren nicht, als sie diesen Wunsch Chopins vernahmen. Sie waren vielmehr überzeugt, es handle sich um eine Fieberphantasie. Als er jedoch immer bestimmter nach Musik verlangte, blieb seiner Lieblingsschülerin, der Fürstin Czartoryska und seinem langjährigen intimen Freund, dem Cellisten Franchomme, nichts übrig, als diesen sonderbaren Wunsch des Sterbenden zu erfüllen. Sie kamen indes niemals über die ersten Takte hinaus, weil Chopin gleich nach ihrem Erklingen derart in Aufregung geriet, daß er das Bewußtsein verlor. Nichtsdestoweniger bat er jedoch nachher immer von neuem um Musik. So selbst zwei oder drei Tage vor seinem Hinscheiden, als seine ehemalige Geliebte, die Gräfin Delphine Potocka, auf die Kunde von seinem nahen Ende aus Nizza herbeigeeilt kam. Schon durch ihr bloßes



Gesangsvortrag der Gräfin Delfina Potocka am Sterbebette Chopins

Nach einem Gemälde von Barrias



Erscheinen bei ihm wurde der Tondichter überaus freudig ergriffen, weil er für sie, trotz seines jahrelangen Zusammenlebens mit George Sand, stets große Sympathie bewahrt hatte. War sie doch das einzige Weib in seinem Leben gewesen, das seine Liebe aufrichtig erwidert hatte. Wie einstmals seine Jugendliebe, die Warschauer Sängerin Konstanze Gładkowska, so hat auch die Gräfin bald nach seiner Ankunft in Paris ihn vor allem durch ihre ungewöhnlich schöne Singstimme an sich gefesselt. Als sie nun so unverhofft an seinem Sterbebett sich einfand, tauchten in ihm selige Erinnerungen an die mit ihr verbrachten glücklichen Stunden auf, da sie ihn mit ihrem Gesang zu entzücken pflegte. Und der Klang ihrer Stimme weckte in ihm das Verlangen, sie singen zu hören. Obwohl nun durch seinen Anblick aufs tiefste erschüttert, vermochte die Gräfin dennoch die Bitte des sterbenden Freundes nicht unerfüllt zu lassen und setzte sich ans Klavier, um sich selbst zum Gesange zu begleiten. Mit tränenerstickter Stimme sang sie, auf Chopins ausdrücklichen Wunsch, eine Arie aus Bellinis „Beatrice di Tenda"[1]).

Es war ein überaus feierlicher und ergreifender Augenblick. Alle lauschten mit verhaltenem Atem, während Chopin, von der Begeisterung übermannt, und seiner Leiden vergessend, ein über das andere Mal wie in Ekstase ausrief: „Wie schön, ach wie schön! ..." Die Folgen der Aufregung blieben aber auch diesmal nicht aus. Denn der Tondichter ver-

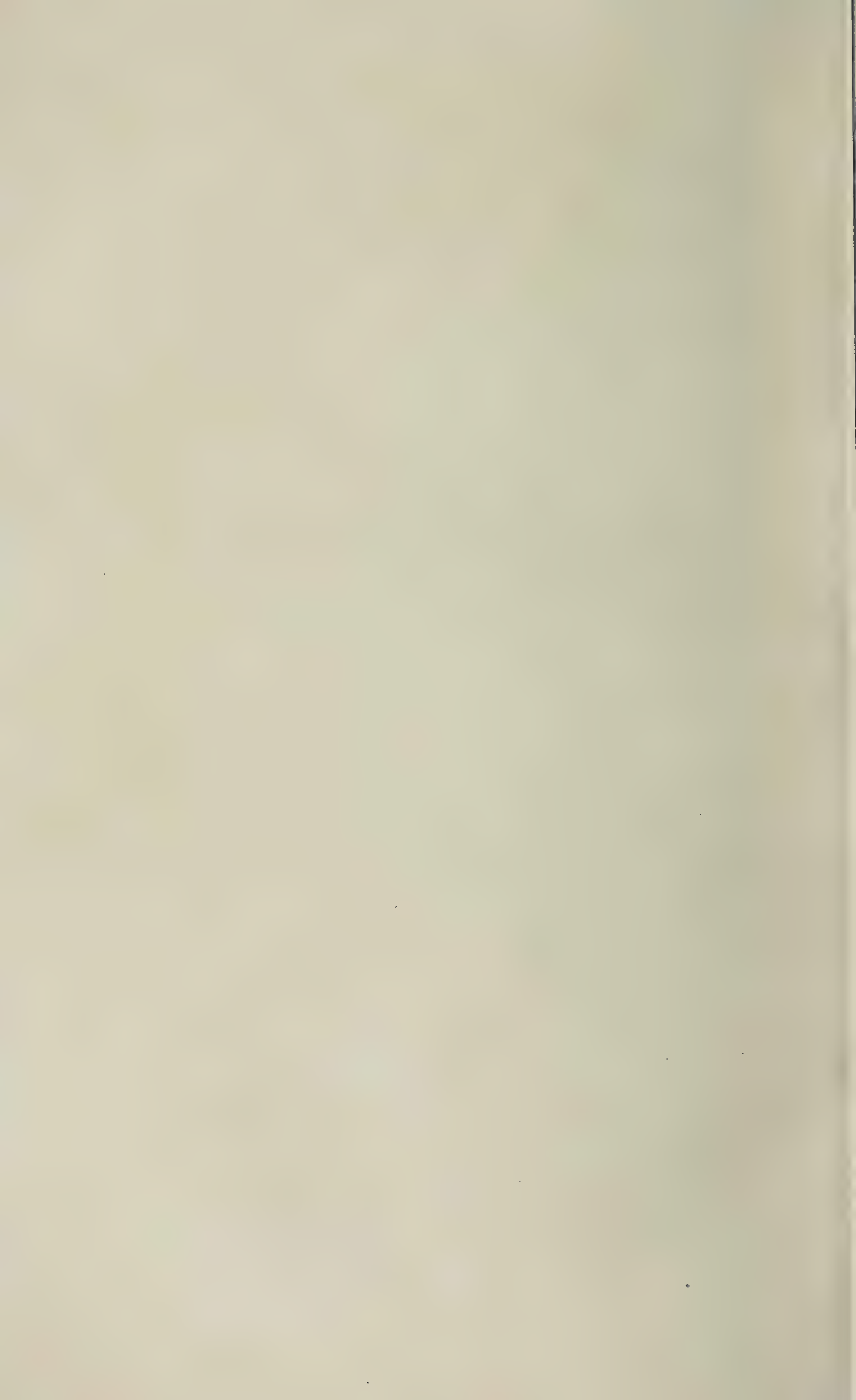
1) Über diesen Gesangsvortrag der Gräfin Delphine Potocka am Sterbebett Chopins ist ein ganzer Rattenkönig von Legenden entstanden. Während die einen behaupten, er habe in der Sterbestunde des Tondichters stattgefunden, wollen die anderen wissen, daß dies einige Tage vor dem Tode der Fall gewesen sei. Auch hinsichtlich der von der Gräfin gesungenen Komposition bestehen verschiedene Versionen. Nach Liszt, Karasowski und Szulc, den drei frühesten Chopin-Biographen, soll es Stradellas „Hymnus an die Muttergottes" und Marcellis „Psalm" gewesen sein. Für den Grafen Stanisław Tarnowski, der seine ausgezeichnete Chopinstudie in polnischer Sprache (einige Kapitel dieser Studie sind im I. Chopin-Heft der Zeitschrift „Die Musik" in der Übersetzung von B. Scharlitt veröffentlicht) auf Grund von persönlichen Mitteilungen der Fürstin Marcelina Czartoryska verfaßt hat, unterliegt es hingegen keinem Zweifel, daß es Bellinis „Beatrice di Tenda" gewesen ist. Daß nun Graf Tarnowski im Recht ist, bestätigen sowohl eine Tagebuchaufzeichnung des Pariser Cellisten Franchomme, als auch eine am 1. November 1849, also zwei Wochen nach Chopins Hingang, in der „Revue de Paris" erschienene Notiz.

fiel noch vor Beendigung des Vortrages in Bewußtlosigkeit. Als er aus ihr erwachte, erkannte er seine Umgebung nicht mehr. Man erwartete die Katastrophe jeden Augenblick. Sie sollte jedoch erst in der kommenden Nacht eintreten. Am Morgen seines letzten Lebenstages trat bei Chopin merkwüdigerweise eine Besserung ein. Er erkannte die an seinem Bett Weilenden wieder, zeigte sich jedoch über die bei ihm eingetretene Besserung keineswegs erfreut. „Das bindet mich wieder an das Leben", sagte er, „und ich soll mich doch von ihm losreißen!" Und mit der Rückkehr zum Leben erwacht in ihm auch gleich der Gedanke an das, was dessen Inhalt für ihn ausgemacht: an die Musik. Er ruft Franchomme und Gutmann sowie die Fürstin Czartoryska zu sich und bittet sie, ihm vorzuspielen. Und als Franchomme voll Ergriffenheit erklärt: „Ja, wir werden Deine Sonate spielen," entgegnet der Meister: „Oh nein, nicht meine, spielt mir die wahre Musik: die Mozarts!" Und solange sein Bewußtsein ungetrübt blieb, traf er noch Anordnungen hinsichtlich seiner Werke und seines . . . Begräbnisses. Er beschwor seine Schwester, alle seine minderwertigen Kompositionen zu verbrennen. „Ich bin es dem Publikum und auch mir selber schuldig," sagte er, „daß nur gute Sachen veröffentlicht werden. Ich habe Zeit meines Lebens daran festgehalten, und will dies auch jetzt tun." Dieses Sich-Selber-Treu-Bleiben bekundete er auch in allen seine irdischen Überreste betreffenden Verfügungen. Da er wußte, daß die moskowitische Regierung die Beisetzung seiner Leiche auf dem Warschauer Friedhofe neben Vater und frühzeitig verstorbener jüngerer Schwester Emilie nicht zulassen würde, wünschte er, daß wenigstens sein Herz, das immer dem Vaterlande gehört hatte, dort ruhen möge"[1]). Sein Körper aber solle auf dem Friedhof Père-

1) Dieser Wunsch Chopins ist nach seinem Tode erfüllt worden. Sein in eine goldene Urne gelegtes Herz wurde nach Warschau gebracht und in der dortigen Heiligenkreuz-Kirche unterhalb eines von den Landsleuten des Tondichters ihm in dieser errichteten Denkmals beigesetzt. Hier ruhte es bis zum Ausbruch des gegenwärtigen Weltkrieges. Im August des Jahres 1915 wurde es jedoch von den Russen bei ihrer Flucht aus Warschau geraubt. „Aus slawischer Bruderliebe", wie die moskowitischen Blätter in die Welt hinausposaunten; in Wirklichkeit jedoch nur wegen der Urne aus Gold, darin es lag. Alle Verehrer des Tondichters gerieten damals ob dieser Schandtat der „Kämpfer für die Zivilisation" in hellste Entrüstung. Unter dem schmerzlichen Eindruck, den sie bei ihm hervorrief, brachte der Verfasser des vorliegenden Buches in einem in der Wiener „Neuen Freien Presse" unter dem Titel



Das Chopin-Denkmal mit Urne
in der Heiligkreuzkirche in Warschau
Inschrift der Tafel: Hier ruht das Herz Fr. Chopins



Lachaise die letzte Ruhestätte neben der seines geliebten Freundes Bellini finden. Auch der großen Verehrung, die er immer für Mozart gehegt hatte, vergaß er nicht, über seinen Tod hinaus dadurch Ausdruck zu geben, daß er anordnete, bei der Trauerfeier in der Kirche möge dieses Meisters „Requiem" zur Aufführung gebracht werden.

Sein letzter Wunsch aber zeugt nicht nur von seinem erstaunlichen Gedächtnis, sondern auch von der tiefen Innigkeit, mit der er bis zum letzten Lebenshauch an dem Heimatland hängt. In der Todesstunde erinnert er sich nämlich jenes mit polnischer Erde gefüllten Pokals, den ihm seine Jugendfreunde am Vorabend seiner Abreise von Warschau ahnungsvoll überreicht hatten; und er bittet, dieses Häuflein vaterländischer Erde auf seinen Sarg zu streuen . . . Die am Morgen eingetretene Besserung hielt erstaunlicherweise den ganzen Tag an. Erst gegen Abend verfiel Chopin plötzlich in Bewußtlosigkeit, aus der er jedoch noch einmal erwachte. Es war um 11 Uhr nachts, in dem Augenblick, als der behandelnde Arzt Dr. Cruveillé eintrat. Chopin erkannte ihn sogleich und sagte ihm: „Ne vous fatiguez pas, Monsieur, je vous débarasserai bientôt!" Als nun der Arzt trotzdem an das Bett herantrat, um den Puls des Meisters zu prüfen, zog dieser seine Hand zurück und schloß die Augen. Kurz vor dem Eintritt der Agonie erlitt Chopin noch einen derart heftigen Hustenanfall, daß er kein Wort mehr hervorzubringen vermochte. Mit der entsetzlichsten Atemnot ringend, gab er durch Zeichen zu verstehen, daß er etwas niederschreiben wolle. Als ihm Papier und Feder gereicht wurden, schrieb er auf Französisch mit kaum leserlichen Buchstaben: „Wenn mich diese Erde erdrückt haben wird, dann beschwöre ich Euch, meinen Körper öffnen zu lassen, damit ich nicht bei lebendigem Leibe begraben werde." . . .

„Chopins Herz" erschienenen Aufsatz alle jene Momente aus dem Lebenslauf des Meisters zur Schilderung, die auf dessen inniges Verhältnis zum Vaterland ein Licht werfen, gab eine kurze Darstellung der die Überführung des Herzens betreffenden Einzelheiten und schloß wie folgt: „Es muß nun geradezu mystisch anmuten, daß Chopin, der bis zum letzten Lebenshauch an allem, was sein Vaterland betraf, mit jeder Faser seines Herzens teilnahm, in das dort gegenwärtig sich abspielende welthistorische Geschehen gleichsam aus dem Jenseits mit hineingezogen wird. Moskowitische Barbarei, die seinem Herzen die tiefsten Wunden geschlagen, raubt diesem jetzt auch noch die ewige Ruhe!"

Bald darauf erholte er sich jedoch von dem Hustenanfall, und die am Bette Weilenden hörten ihn wiederholt in polnischer Sprache lispeln: „Mutter, meine arme Mutter ...“ Sein letzter Gedanke galt derjenigen, nach der er sich während der ganzen Exilzeit ebenso wie nach dem Vaterlande in unstillbarer Sehnsucht verzehrt hatte ...

Und mit dem in der Muttersprache hingehauchten heiligen Namen: „Mutter!“ (Matko!)[1]) auf den Lippen, schloß er für immer die Augen ...

1) Vokativ von „matka“ (Mutter).





Der Meister.

Chopin war Klavierkomponist κατ' ἐξοχήν. Er schuf fast ausschließlich für dieses Instrument, das er wie niemand vor ihm beherrschte und das von ihm erst zu dem gemacht wurde, was es heute ist. Seine Musik ist daraus geboren und daran gebunden. Sein musikalisches Empfinden war sozusagen a priori ein pianistisches, und er „dachte" — im musikschöpferischen Sinne gesprochen — fast nur in „pianistischen Kategorien". Jeder Versuch, darüber hinauszuschreiten, mißlang ihm völlig. Was Chopin für Instrumentalmusik geschaffen hat, ist nahezu ohne Bedeutung. In dieser seiner Beschränkung erwies er sich aber nicht nur als Meister, sondern auch als der echte Sohn des Landes, das ihn hervorgebracht. Chopin war Pole durch und durch, weil das mütterliche Blut in ihm überwog. Er war, mit Nietzsche zu reden, „fast nur seine Mutter". Und deshalb vereinigte er in sich alles, was das Kriterium des Polentums ausmacht. Dazu gehörte nun auch seine Gebundenheit an das Klavier, die im letzten eine mütterlicherseits ererbte Gattungserfahrung war.

Wie von den Deutschen das Wort gilt: „Wenn ihrer vier zusammenkommen, dann bilden sie gleich ein Quartett", so darf von den Polen gesagt werden, daß ihre Musikpflege bis in unsere Tage hinein auf das Klavier beschränkt geblieben ist. Mit der Instrumentalmusik war es in Polen seit jeher überaus schwach bestellt. Die ziemlich hochentwickelte Kirchenmusik ausgenommen, fristete sie dort ein kümmerliches Dasein. Ihre Pflege lag fast ausschließlich in den Händen eingewanderter fremdländischer Musiker. Das polnische Volk stand ihr gänzlich fern. Sein „instrumentalmusikalisches" Bedürfnis wurde jahrhundertelang durch die beispiellos primitiven „Musikkapellen" der jüdischen sogenannten „Klesmer" befriedigt, durchweg dilettantischer Musikanten, die zum Tanz aufspielten. Im ehemaligen Polen waren die Juden überhaupt die Musikmacher par

excellence. Der von dem polnischen Dichterfürsten **Mickiewicz** in seinem berühmten Epos „Pan Tadeusz" unsterblich gemachte jüdische Zimbalspieler Jankiel ist ihr dichterisch verklärter Typus. Das Musikmachen galt der ritterlichen polnischen Nation eben nur als eine des verachteten Juden würdige Betätigung. Wohl gab es auch „Bauernmusikanten", ihre Musik stand jedoch noch um vieles tiefer als die der jüdischen „Klesmer". Beim Adel und Bürgertum lagen die Dinge nicht viel besser, als beim Volk. Der musikliebende Magnat unterhielt wohl mitunter eine aus fremdländischen, meist italienischen oder deutschen Musikern, zusammengesetzte Kapelle. Er selber, namentlich aber die adeligen Damen, spielten in der Regel nur Klavier. Dieses Saloninstrument wurde von ihnen als das ihrer allein würdige erachtet. Und da nun in Polen der Adel dem fast zur Gänze halbadeligen Bürgertum in jeder Hinsicht zum Muster diente, so folgte es auch hinsichtlich der Musikpflege seinem Beispiel. Die großstädtischen Bürgerfamilien begnügten sich damit, die ihnen von den aus fremdländischen Musikern gebildeten Konzert- und Opernkapellen dargebotene Instrumentalmusik zu hören, pflegten jedoch selber nahezu ausschließlich das Klavier. Jenen der Provinz bedeutete das letztere schlechtweg: **die Musik**. Sie kamen ihr Leben lang gar nicht dazu, gute Instrumentalmusik auch nur zu hören. Von dieser als **Hausmusik** war also, wie wir sehen, in Polen so gut wie gar keine Rede. Im Hause herrschte beinahe unumschränkt das Klavier. Dies war Generationen hindurch der Fall; so daß im Laufe der Zeit das Pianoforte[1]) gewissermaßen zum Nationalinstrument der die Musik pflegenden Polen, deren musikalisches Empfinden aber geradezu ein rein pianistisches wurde. Das letztere bildete sich durch das Vererbungsgesetz nach und nach zu einem Kollektivempfinden aus, das seinerseits ein enormes Wachstum der pianistischen Fähigkeiten der Polen zur Folge hatte[2]).

In Chopin erreichte nun dieser in seiner Art einzig dastehende musi-

1) Vor der Erfindung dieses Instruments durch den Italiener Christofori, natürlich das Clavichord oder Clavicembalo.

2) Die von Goethe bewunderte **Szymanowska**, der berühmte **Kontski** eröffnen lange vor Chopin den großen Reigen der ausgezeichneten polnischen Klaviervirtuosen unserer Tage, der darum also keineswegs erst auf den Tondichter zurückzuführen ist, vielmehr in dem oben Dargelegten seine Erklärung findet.

kalische Spezialisierungsprozeß seine höchste Blüte. Die von Generationen vor ihm im Wege dieses Prozesses erworbenen pianistischen Erfahrungen fanden in seiner musikalischen Struktur — als Gattungserfahrung — ihre vollendetste Konzentrierung und Sublimierung. Er war: das sozusagen gezüchtete Klaviergenie. Darum beherrschte er das Klavier wie niemand vor ihm und drang in dessen bis dahin unentdeckt gebliebene Geheimnisse ein. Zugleich blieb ihm aber der Weg zur Instrumentalmusik von vornherein verschlossen, mußte das Klavier sein alleiniges Ausdrucksmittel bilden. Denn seine musikalische Struktur verhielt sich zu diesem Instrument wie die Idee zum Abbild. Es bestand zwischen ihm und dem Klavier ein einzigartiges Korrelativverhältnis, das sich vor allem in der Art seines Schaffens bekundete. Inspiration verband sich nämlich bei unserem Meister aufs engste mit Improvisation. Die Berührung mit dem Klavier war für ihn Grundbedingung des tonschöpferischen Prozesses. Erst nachdem, wenn so gesagt werden darf, der Kontakt zwischen ihm und seinem Instrument hergestellt war, konnte dieser Prozeß vor sich gehen. Daher kam es, daß ihm auf dem Wege vom Klavier zum Notenblatt das soeben Geschaffene sich gleichsam zu verflüchtigen begann und er deswegen beim Niederschreiben oft nicht mehr imstande war, es ganz wiederzugeben. Mit Recht ist denn auch von seinen intimen Freunden behauptet worden, seine veröffentlichten Werke seien nur ein matter Abglanz seiner Improvisationen gewesen.

Dieser pianistisch-improvisatorische arrière fond seines Schaffens ist es nun, der ihn zur Entdeckung einer neuen Tonwelt führt. In seinen, aus dem Geiste des gewissermaßen den gesamten Klangkosmos umschließenden Klaviers geborenen, tonschöpferischen Gedanken enthüllen sich ihm die bis dahin unbekannt gebliebenen weitverzweigten Wechselbeziehungen der einzelnen Tongeschlechter; und er gelangt dadurch nicht nur zu einer Erweiterung der Klaviersprache, sondern der Sprache der Töne überhaupt. So wird er der Schöpfer einer völlig neuen Harmonik, in deren unvergleichlichen Klangkombinationen das Ausdrucksvermögen der Tonkunst eine ungeahnte Entwicklungstufe erreicht; zugleich aber auch der Erwecker der Chromatik und Enharmonik, durch die der Farbenschatz der Musik eine gewaltige Bereicherung erfährt. Und das ist eben seine Großtat, die ihm, wie wir heute immer

deutlicher erkennen, für alle Zeit einen Platz unter den Tonheroen der Menschheit sichert.

Diesen nimmt er nun aber neben keinem Geringeren als Johann Sebastian Bach ein. Freilich nicht dem Stammvater der Instrumentalmusik, wohl aber dem Schöpfer des „Wohltemperierten Klaviers". Denn eine ähnliche Rolle wie diesem, fällt auch dem Schöpfer der „Etüden" im Werdegang der Sprache der Töne zu. Das Sprachvermögen der Musik wird durch beide vom Klavier aus bereichert. Es ist, als ob in diesem, das Reich der Töne zur Gänze enthaltenden Instrument die „Musik an sich" am ehesten sich fassen ließe. Dies hängt wohl damit zusammen, daß es eben darum auch das Improvisationsinstrument par excellence bildet. Führt doch das Improvisieren zu schier unerschöpflichen Kombinationsmöglichkeiten, zu einem „Suchen und Finden" neuer „Vokabeln" der Sprache der Töne, die deren Sprachschatz erweitern. Der große Improvisator Bach und der große Improvisator Chopin gelangen deshalb auch zu ähnlichen Ergebnissen. Was der Eine in dem „Wohltemperierten Klavier" begonnen, bringt der Andere in den „Etüden" zur Weiterentwicklung. Daher die stetige Beschäftigung Chopins mit Bach, auf die er selber und die ihm Nahegestandenen wiederholt hinweisen. Er kehrt immer wieder zu Bach als zu seinem „geistigen Urahn" zurück, um sich durch diese antäusgleiche Berührung die Kraft für den Schritt nach vorwärts zu holen. Damit vollzieht sich in ihm eine Art von Selbstbesinnung der Natur, die, um durch ihn die Sprache der Töne abermals eine folgenschwere Entwicklungsstufe erreichen zu lassen, auf ihren hierfür einst in Bach begonnenen Weg zurückkommt.

Während nun aber der dank seiner deutschen Instrumental-Gattungserfahrung „geborene" Instrumentalheros Bach die von ihm dem Klavier abgerungene „neue Tonwelt" auf die Instrumentalmusik zu übertragen und dadurch zur Höherentwicklung zu führen vermag, bleibt dies dem durch seine national-pianistische Erfahrung an das Klavier gebundenen Chopin versagt. Diese Tat ist wiederum einem deutschen Tonheros vorbehalten, der sie aber erst gleichsam auf dem Umweg über Chopin zu vollbringen imstande ist: Richard Wagner. Es unterliegt heute keinem Zweifel mehr, daß jene Wende in der Musik Wagners, die mit dem „Tristan" sich vollzieht, ohne Chopin gar nicht denkbar ist. Erst

nachdem er, dank Liszt, die „neue Tonwelt“ Chopins sich zu eigen macht und auf die Instrumentalmusik in Anwendung bringt, wird Wagner der Stammvater der modernen Instrumentalmusik. Die Moderne in der Tonkunst als solcher muß jedoch in Chopin einen ihrer Stammväter anerkennen. Denn sie verdankt ihm in hohem Maße das neue tonsprachliche Vokabularium, dessen sie sich bedient. Und was dem letzteren vor allem das Gepräge des Neuartigen verleiht, ist nicht nur die darin erstaunliche Stufen erklimmende Harmonik, sondern auch die zum ersten Male ihre ganze Farbenpracht entfaltende Chromatik und Enharmonik.

Mit der Chromatik und Enharmonik Chopins gelangt in der Tonkunst ein, wenn so gesagt werden darf, spektralanalytischer Prozeß zum Vollzuge, der bis dahin gleichsam in seinen latenten Anfangstadien sich befunden und darum nur schwach aufzuleuchten vermocht hatte. Die vor Chopin geahnten und tastend versuchten „Spaltungsmöglichkeiten“ der lange Zeit allein herrschenden Diatonik werden von ihm zuallererst in ihrem schier unbegrenzten Umfang erkannt und in ihren Hauptzügen zur Durchführung gebracht. Ihm als Erstem beginnt das Reich der Töne in seinem großartigen Farbenreichtum zu erstrahlen. Und indem er die Skala dieses wundervollen Tönespektrums zu klingendem Leben erweckt, erweitert er das Ausdrucksvermögen der Musik in einem Maße, wie niemand zuvor. Er löst ihr sozusagen die „chromatisch-enharmonische Zunge“ und setzt sie dadurch instand, die vordem unausdrückbar gebliebenen sublimsten Nüancen zum Ausdruck zu bringen. Hatte sie bis dahin fast nur „diatonisch“ gesprochen, so beginnt sie nunmehr „chromatisch-enharmonisch“ zu reden; war sie früher vornehmlich „Zeichnerin“ gewesen, so wird sie jetzt „Malerin“.

Dieses „chromatisch-enharmonische Idiom“, um das Chopin die Musik bereichert, hat dann neben seiner absolut-musikalischen noch eine mit dieser geheimnisvoll verflochtene zweite Wurzel: die sprachliche. Und es ist ein in seiner Art einzig dastehender Hergang, wie die eine Wurzel von der anderen sozusagen gespeist wird, wie das aus der ersten fließende neue tonsprachliche Element seine innerste Organik aus der zweiten schöpft. Chopin überträgt nämlich unbewußt auf die Sprache der Töne die charakteristischen Merkmale seiner Muttersprache. In dem das Kriterium seines „chromatisch-enhar-

monischen Idioms" bildenden unerschöpflichen Nüancenreichtum spielt, in letzter Instanz, auch eine Art von sublimster Hypostasierung des der polnischen Sprache eigentümlichen Nüancenschatzes ins Musikalische mit.

Wer die polnische Sprache kennt, weiß, daß sie, wie keine zweite, ein Vokabularium besitzt, das die zartesten Schattierungen von Begriffen und Gefühlen ermöglicht, die in eine andere Sprache schlechthin unübersetzbar bleiben. Ein klassisches Beispiel hierfür bildet das durch Chopin weltberühmt gewordene Wort „Żal"[1]), für das keine andere Sprache ein auch nur annäherndes Äquivalent besitzt. Und mit solchen Wörtern eben ist das Polnische in geradezu verschwenderischem Maße ausgestattet. Wenn nun, nach unseren heutigen Begriffen, die menschliche Sprache in ihren Urelementen musikalischer Herkunft erscheint, wer weiß, ob nicht der einzigartige Nüancenreichtum des Polnischen in seinem letzten Grunde auch musikalischer Natur ist? Und vielleicht hat Chopin, als nationales Genie, ihn am Ende aus demselben Urquell geschöpft, aus dem er einst dem polnischen Idiom zugeflossen. Wie dem auch sei: Tatsache ist, daß der unvergleichliche Nüancenreichtum der Tonsprache Chopins mit dem seiner Muttersprache in unverkennbarer Weise zusammenhängt. Und dieser Zusammenhang drückt nicht etwa bloß dem in der Tonsprache Chopins enthaltenen national-musikalischen, sondern auch ihrem universell-musikalischen Element das Gepräge auf. Chopin „spricht" in seiner Musik gewissermaßen immer „polnisch", das heißt: nicht nur dann, wenn er das Gesagte in die nationale, sondern auch wenn er es in die universelle Form kleidet. Nur daß es eben, weil in Tönen gesprochen, ein sozusagen metaphysisches und darum allen verständliches „Polnisch" ist. Und hierin endlich liegt mit der Grundkern seiner tonschöpferischen Eigenart.

Es ist der Eintritt des Polentums in die Musikgeschichte des Abendlandes, der sich mit dem Schöpfer der Masurken und der Polonäsen vollzieht. Chopin führt der abendländischen Musik zum ersten Male die „polnische Note" zu. Daher das Seltsam-Fremdartige in der Melodik und das Befremdend-Anarchische in der Rhythmik oder Harmonik seiner Musik, welch letzteres namentlich zu so vielen Mißverständ-

---

1) Das „Z" mit Punkt wird wie das französische „J" ausgesprochen.

nissen bei der musikalischen Welt des Westens geführt hat, die „nach Regeln messen wollte, was nicht nach ihrer Regel Lauf" war. Daher aber auch die ewig ungestillte Sehnsucht Chopins nach der klassischen Form der deutschen Musik, die für ihn ein unerreichbares Ideal bleiben mußte, weil er eben als Pole an alle Eigenheiten seines Stammes gebunden war. Die das Grundkriterium des letzteren bildende Hinwegsetzung über Zucht und Ordnung, die durch sie insbesondere gekennzeichnete politische Selbstherrlichkeit, die im unglückseligen „Liberum veto" ihren Hochgipfel erreicht hat, sie finden in der Musik Chopins ebenso ihr Abbild, wie der deutsche Ordnungsinn, die deutsche Zucht das ihrige in der Musik der deutschen Tonschöpfer. In dem „Anarchischen" seiner Musik, vor allem in dem ihr die besondere Eigenart verleihenden „Tempo rubato", spiegelt sich die politische Anarchie seines Vaterlandes wieder, die herrenmenschliche Abneigung des Polen gegen das strenge Unterordnen unter das Gesetz. Ebenso auch in seinem hemmungslosen Individualismus, seiner, freilich dem Künstler nicht hoch genug anzurechnenden, Erhebung des Ichs und seiner inneren Zustände zum alleinigen und höchsten Maßstab aller Dinge.

Chopin ist das — im Sinne Schopenhauers — getreue „musikalische Analogon" des Landes, das ihn hervorgebracht; und schon der Zeitpunkt, in dem dies geschehen, beweist, wie organisch er mit diesem Lande verknüpft ist.

Wie die Tonkunst in ihrem höheren Sinne die jüngste unter den menschlichen Künsten ist, so tritt sie auch bei den einzelnen Kulturnationen als Spätblüte ihrer kulturellen Gesamtentwicklung auf. Die letztere war nun aber in Polen infolge der historischen Tragödie dieses Landes dermaßen gehemmt, daß selbst die Dichtkunst hier erst nach dem Zerfall des Reiches gleichsam als Marterblume auf dessen Grabhügel ihre Höchstblüte erreicht. Und daneben sprießt denn zur selben Zeit, und zwar gleich in erstaunlicher Vollreife, die bis dahin nahezu schon ganz verdorrte Tonkunst als Zwillingsblüte hervor. Chopins Stern taucht fast zu gleicher Zeit mit dem berühmten polnischen Dichterdreigestirn Mickiewicz—Słowacki—Krasiński auf. Allein nicht nur die Dichtkunst, sondern auch die bildenden Künste, insbesondere die nachmals auf eine so hohe Stufe gelangte Malkunst, kommen in Polen „verspätet" zur Entwicklung. Es ist, als ob mit der historischen Katastrophe des Polenreiches

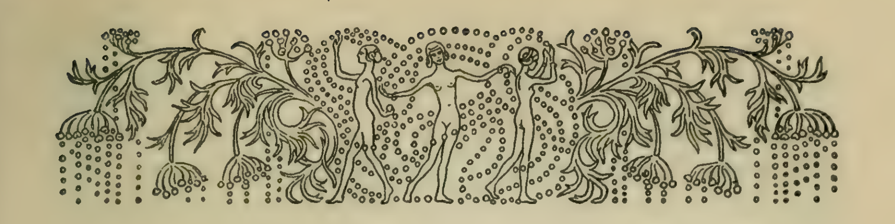
das bis dahin durch die politische Anarchie in seiner Entwicklung gehemmte Geistesleben der Nation endlich mit elementarer Gewalt sich Bahn bräche. Eben darum muß auch, während sie bei den übrigen Kulturnationen immer in einem bestimmten Abstande von den anderen, inzwischen gleichsam großgewordenen, Schwesterkünsten als die jüngste auftritt, die Tonkunst in Polen zusammen mit den letzteren, die selber solche „Spätgeburten“ sind, zur Welt kommen. Aus dieser beispiellos dastehenden, verspäteten Blüte des polnischen Gesamtgeisteslebens heraus ist die unvergleichliche Erscheinung Chopins erst verständlich. Was Jahrhunderte hindurch an musikschöpferischen Entwicklungsmöglichkeiten in der polnischen Volksseele lag und durch die historischen Ereignisse (die ganze polnische Geschichte ist ja nichts anderes als Kriegsgeschichte, und „Inter arma silent Musae“) gehemmt blieb, gelangt endlich in Chopin zum Erblühen. Daher die erstaunliche „Überreife“ seiner Musik, wie sie zumal solchen ungewöhnlich lange „ausgetragenen Früchten“ eigen. Das nämliche gilt auch von der polnischen Dicht- und Malkunst. Alle drei tragen darum das Merkmal solcher „Früchte“. Es fehlt ihnen der kindlich-unschuldhafte und heitere, der lebenbejahende Zug. Eine Art von „Altklugheit“, ein „angeborenes“ Wissen um die Tragik der Welt verleiht ihnen einen leidvoll-lebenverneinenden Grundzug. Wie seine Brüder in Apoll auf dichterischem und malerischem Gebiet, ist auch Chopin vor allem ein Jeremias und erst in zweiter Reihe ein Tyrtäus seiner Nation. Die Klage um das verlorene Vaterland bildet bei ihm ebenso wie bei den Dichtern und Malern des niedergebrochenen Polens den Grundakkord des Schaffens. Und erst aus dieser unausgesetzten Klage heraus erwächst ihm wie ihnen die unstillbare Sehnsucht nach der Wiedergeburt der „Ojczyzna“, wie Vaterland auf Polnisch heißt. Chopin allein bringt jedoch erst all das, was weder Dichter noch Maler zu sagen imstande sind, zum Ausdruck, weil eben, wie Heine es so treffend ausgesprochen hat, „die Musik das letzte Wort der Kunst ist“. Und da dieses „letzte Wort“ der ganzen Menschheit verständlich wird, fand sein unglückliches Vaterland in Chopin den beredtsten Fürsprecher bei ihr. Aus den Masurken Chopins lernt der Nichtpole des Tondichters Heimatland besser kennen als aus den vollendetsten polnischen Dicht- und Malwerken; und das tragische Geschick Polens wird ihm durch die Polonäsen, in denen die einstige Glorie dieses ehemals so mächtigen

Reiches wieder auflebt, verständlicher als durch die historischen Dichtungen eines Sienkiewicz oder Gemälde eines Matejko. Was an unzerstörbar Großem, Edlem und Schönem in der polnischen Nation lebt, was ihre besondere Eigenart bildet, dank der sie unter den slawischen Völkerschaften die führende Stellung einnimmt — in der Musik Chopins macht es der Welt zum ersten Mal in seiner ganzen Herrlichkeit sich offenbar.



An Chopin verehre ich namentlich, daß er die Musik von dem Hange zum Dumpfen, Häßlichen, Kleinbürgerlichen, Täppischen, Wichtigtuerischen freigemacht hat. Schönheit und Adel des Geistes, und namentlich vornehme Heiterkeit, Ausgelassenheit und Pracht der Seele, insgleichen die südländische Glut und Schwere der Empfindung hatten vor ihm in der Musik noch keinen Ausdruck.

Friedrich Nietzsche.



Das Werk.

„Ich will mir eine neue Welt schaffen", so schrieb der zwanzigjährige Chopin bald nach seiner Ankunft in Paris an seinen Warschauer Kompositionslehrer Josef Elsner. Und dieser prophetische Ausspruch ist von ihm im Laufe der Jahre in einer beispiellos dastehenden Weise zur Wahrheit gemacht worden. Immerhin hat es fast eines Menschenalters nach dem Hinscheiden Chopins bedurft, ehe die Musikforschung sich darüber klar geworden war, daß sein Werk solche „neue Welt" bedeutet. „Nach Regeln messend, was nicht nach ihrer Regel Lauf" war, hatte sie geglaubt, seinem Werk gerecht geworden zu sein, als sie es in das mit „Epoche der großen deutschen Talente" etikettierte Register steckte und als „besonderes Kennzeichen" die „polnische Note" hinzuvermerkte. In den älteren musikgeschichtlichen Handbüchern figuriert daher denn auch Chopin zwischen Mendelssohn und Schumann als der „Dritte im Bunde"; und erst in unseren Tagen begann das Urteil über den polnischen Meister einer gründlichen Revision unterzogen zu werden. Hierzu trug vor allem die große Wende bei, die sich in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst mit dem Erscheinen Richard Wagners vollzogen hatte. Je mehr sich uns die Tonwelt dieses Meisters erschloß, um so klarer traten auch die Fäden zutage, die von ihr zu der Chopins führen. Schließlich wurde aber erkannt, daß in der weit über die Grenzen seines Instrumentes hinausreichenden Tonwelt des „Ariel des Klaviers" nicht allein die des Tristanschöpfers, sondern auch die seiner Nachfolger keineswegs sich bloß „ankündigt", vielmehr bereits unverkennbar zu tönendem Leben erwacht. Und Chopin wird endlich in der Musikgeschichte den ihm gebührenden Platz als einer der Stammväter der neuzeitlichen Tonkunst erhalten.

Damit ist jedoch nur seine universell-musikgeschichtliche Stellung präzisiert. Neben dieser nimmt indessen Chopin noch eine zweite ein: die des Schöpfers der polnischen Nationalmusik. Der universelle

und der nationale Tondichter bilden erst zusammen das einzigartige musikschöpferische Phänomen: Chopin. Sein Werk kann daher nur von dieser seiner Doppelstellung aus richtig gewertet werden; denn sie ist es, die allen seinen Schöpfungen das Gepräge verleiht.

Von der beispiellos innigen Verschmelzung des universellen mit dem nationalen Tonschöpfer in Chopin zeugt nun aber nichts auffallender als die Tatsache, daß er selbst in jenen seiner Schöpfungen, worin er am tiefsten im Heimatlichen wurzelt, dennoch zugleich auch als der „Neutöner" im universellen Sinne sich erweist. In bezeichnendster Weise tritt dies dort zutage, wo er der eigentliche Schöpfer der polnischen Nationalmusik wird: in den Masurken.

Mit diesen, sein ureigenstes Reich bildenden Schöpfungen soll darum die Wertung seines Gesamtwerkes hier begonnen werden, weil in ihnen eben seine musikgeschichtliche Doppelstellung am deutlichsten sich erweist.





Masurken.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Zweiter Band.]

In seinen Masurken hat Chopin eine vor ihm nicht dagewesene, von ihm erst erfundene, musikalische Form geschaffen. Mit dem „Mazurek“ genannten polnischen Volkstanz hat die Schöpfung Chopins fast nur den Namen gemein. Denn was von dem Tondichter in sie gebannt wurde, war eine seinen nationalen Genius vielleicht am stärksten zeichnende einzigartige Synthese aus drei polnischen Volkstänzen: dem Masurek[1]), dem Kujawiak und dem Oberek. In jedem dieser drei Tänze hat die polnische Volksseele das getreue musikalische Abbild einer bestimmten Seite ihres Wesens gefunden. Im feurigen Masurek das der kriegerisch-ritterlichen; im schwermütigen Kujawiak das der grüblerisch-sentimentalen; und im fröhlichen Oberek das der leichtsinnig-lebenslustigen Seite. Allen drei Tänzen gemeinsam ist aber ein sozusagen den Duft der polnischen Erde aushauchender Unterton, den jeder Pole bei ihrem Erklingen heraushört. Und dieser gemeinsame Unterton war es eben, der es Chopin ermöglichte, in der von ihm aus allen drei Tänzen geschaffenen poetisch-verklärten Kollektivform, der er den Namen „Masurek“ gab, die Elemente jedes einzelnen dieser Tänze zu vereinigen. Vorherrschend sind jedoch die des Kujawiak, weil sie jenen Grundton besitzen, der den Masurken Chopins das Gepräge verliehen hat: die Schwermut. Sie trugen vor allem dazu bei, daß seine Masurken aufhören mußten Tänze zu sein, vielmehr zu einzigartigen Liedern ohne Worte wurden, in denen er seiner

---

1) Ein eigenartiges Verhängnis wollte es, daß die durch Chopin weltberühmt gewordenen beiden polnischen Tänze, die in ihrer Originalbezeichnung männlichen Geschlechts sind, verweiblicht wurden. Nicht „die Masurka“, sondern der Masurek sagt der Pole, und nicht „die Polonäse“, sondern der Polonez. Die Schreibweise „Masurek“ mit scharfem „s“ ist hier deshalb angewandt, weil das „z“ wohl im Polnischen, niemals jedoch im Deutschen wie „s“ ausgesprochen wird.

schmerzvollen Sehnsucht nach der heißgeliebten Heimat unvergleichlichen Ausdruck gab. Wohl hat sich in manche seiner Masurken der „Tanz“ sozusagen noch mit hineingeschlichen. Sie erwecken bisweilen täuschend Tanzbilder, weil sie scheinbar voll Lustigkeit und Ausgelassenheit sind. Allein, was hier Fröhlichkeit dünkt, ist in Wirklichkeit nichts anderes als ein Lachen unter Tränen, als ein absichtliches Betäuben des nagenden Schmerzes. Und die Absichtlichkeit ist auch so schlecht verhüllt, daß sie gleich gemerkt wird, weil die wenigen „lichten Momente“ nur zu bald von der selbst während deren Dauer nie ganz verstummenden Schwermut überflutet werden. Nur eine ganz geringe Anzahl atmet ungestört die echte Heiterkeit des Tanzes. Bei der überwiegenden Mehrzahl der Masurken hingegen ist vom „Tanz“ einzig der Rhythmus, und zwar der aller drei genannten Tanzgattungen, übrig geblieben. In der Art nun, wie der Rhythmus der einen oder der anderen davon in einem und demselben Stück abwechselnd zur Anwendung gelangt, offenbart sich der Genius Chopins in seiner vollsten Glorie. Es ist, als ob das heißgeliebte Vaterland, das er Zeit seines Lebens mit der Seele suchte, in ihm nur noch als eine aus diesen drei Volkstänzen gebildete Klangvorstellung lebte, woraus er jeweils dasjenige heraushörte, wonach er eben in Sehnsucht sich verzehrte. Und es vermochte deshalb auch nur in dem ganz bestimmten Rhythmus zu dem es ganz wiedergebenden Ausdruck zu gelangen. Deshalb das abwechselnde Gleiten aus dem einen Rhythmus in den anderen in einem und demselben Stück, wie z. B. in dem F-dur-Masurek, op. 68, Nr. 3, der in seinen beiden ersten Teilen ein Masur, im Trio hingegen ein unverkennbarer Oberek ist; oder im D-dur-Masurek, op. 33, Nr. 2, der in seinem Anfang ausgesprochener Kujawiak ist, in dem Mittelsatz aber Masur-Rhythmen annimmt. Die genannten drei Volkstänze verdichteten sich, im tonschöpferischen Sinne gesprochen, für Chopin zu einem, wenn so gesagt werden darf, „metaphysischen Dreiklang“, aus dem ihm all das entgegentönte, was das Wesen seines Vaterlandes und seines Volkes ausmacht. Und er baute auf diesem „Dreiklang“ in seinen Masurken sich das verlorene Vaterland in verklärter Gestalt wieder auf. Mit Ausnahme der Polonäsen ist darum auch in keinen der übrigen Schöpfungen Chopins das Spezifisch-Polnische so ausgeprägt, wie in den Masurken. Hier erklingt am vernehmlichsten die von ihm erst geschaffene polnische Nationalmusik.

Das Erstaunlichste und für die Doppelnatur seines musikschöpferischen Ingeniums am beredtsten Zeugende ist nun aber, wie just in den Masurken zugleich auch die universell-musikalische „neue Welt“ Chopins, und zwar in ihren bahnbrechenden Eigenheiten miterklingt. Nirgends — die „Etüden“ ausgenommen — erweist sich Chopin als ein so durch und durch revolutionärer „Neutöner“, wie in den Masurken. Es ist vor allem der Stammvater der neuzeitlichen Harmonik, der hier der musikalischen Welt die „neuen Gesetzestafeln“ aufstellt. Und diese enthalten bereits so ziemlich alle „Gesetze“, auf denen die Tonwelt nicht nur des späteren Wagner, sondern sogar die Richard Straußens sich gründet. In manchen Masurken Chopins sind „Tristan“-Harmonien unverkennbar antizipiert; und Richard Straußens „Zarathustra“-Schluß ist in geradezu auffallender Weise im dissonierenden Schlußakkord des A-moll-Masurek (op. 17, Nr. 4) vorgeahnt.

Wie erklärt es sich nun aber, daß so ausgesprochen nationale Schöpfungen wie es die Masurken sind, dennoch zugleich auch universell-musikalisches Neuland bedeuten? Auf diese den Grundkern der Eigenart Chopins berührende Frage ergibt sich die Antwort aus der Tatsache, daß eben die nationalen Elemente in den Masurken es sind, die den Nährboden bilden, aus dem die neuen universell-musikalischen hervorsprießen. Das völlig Neuartige in den letzteren ist aus dem Geiste der polnischen Volksmusik geboren, deren Eigenart in melodischen, rhythmischen und harmonischen Kriterien besteht, die der Musik des Westens fremd sind. Vor dem Auftreten Chopins hatte das musikalische Kollektivempfinden der polnischen Nation nur primitive Konzentrationsherde in den namenlosen Schöpfern der Volksmusik gefunden. Zu einem tonschöpferischen Genius im kunstmusikalischen Sinne hat es sich zum erstenmal in Chopin aufgeschwungen, der aber zugleich durch und durch national und deshalb mit seinen namenlosen Vorgängern organisch verknüpft war, die bis dahin diesem Kollektivempfinden Ausdruck verliehen hatten. Was bei ihnen gleichsam erstes Stammeln gewesen, wuchs sich in ihm endlich zur Kunstsprache aus. Durch ihn begann die polnische Nation zum erstenmal in den Chorus der abendländischen Musik mit der ihr eigenen „Weise“ einzustimmen, die bis dahin wegen der primitiven Form, in der sie sich noch befunden, nicht über die Gemarkungen der Polenlande hatte hinausdringen können. Indem nun Chopin als

Erster diese „polnische Weise“ in die kunstmusikalische Sphäre hob, gab er damit nicht nur den Polen eine Nationalmusik, er führte auch der abendländischen Tonkunst jene neuen Elemente zu, durch die er sie auf eine höhere Entwicklungsstufe brachte. Und diese seine nationale und zugleich universelle Großtat tritt am deutlichsten in den von ihm geschaffenen fünfzig Masurken zutage, weil sie sowohl den nationalen Einschlag seiner Musik als das Wesentliche seiner „neuen Tonwelt“ in vollendetster Weise enthalten. Mit Recht hat darum Kleczyński sie „die kostbarsten Kleinodien in der Krone des Meisters“ genannt, und von ihnen gemeint, daß „wenn alle Schöpfungen Chopins irgendwie zugrunde gingen und nur die Masurken erhalten blieben, er durch sie allein ebenso groß dastünde wie zuvor“.

An den Masurken läßt sich auch deshalb der tonschöpferische Entwicklungsgang Chopins am besten verfolgen. Sie zeigen uns, wie er zu tiefst im Nationalen wurzelnd, sich nach und nach zum Universellen emporhebt, um endlich zu der seine Eigenart bildenden innigen Verschmelzung dieser beiden Elemente zu gelangen. Chronologisch in Betracht gezogen, lassen sie das allmähliche Hineinwachsen aus dem einen Element in das andere und die schließliche Vereinigung beider deutlich erkennen.

Während die aus den Jahren 1825—1827 stammenden Erstlings-Masurken noch so sehr im ausgesprochen Volkstümlichen stecken, daß sie ebenso gut von einem beliebigen polnischen Durchschnittskomponisten jener Tage, wie etwa Nidecki oder Stefani, stammen könnten, kündigt sich in den 1829—1830 geschaffenen bereits unverkennbar der universelle „Neutöner“ an. Es ist der unvergleichliche Harmoniker und Chromatiker, der hier den Weg zu sich selber tastend sucht. Diesen vermag er aber erst zu finden, nachdem er das Land verläßt, das ihn hervorgebracht. Erst indem er das verlorene Vaterland mit der Seele sucht, gelangt er zu sich selber. Im „Exil“ schwingt er sich sozusagen vom Komponisten zum Tondichter auf. Die schmerzvolle Sehnsucht nach der heißgeliebten Heimat öffnet ihm das Tor zu seiner „neuen Welt“.

Den Wendepunkt bezeichnet der erste unter den 1835 erschienenen „Vier Masurken“ (op. 24): der in G-moll. Er ist das erste, im Exil zur Welt gekommene „Schmerzenskind“ und darum schon ganz anders geartet, als die ihm vorangegangenen, noch auf polnischer Erde geborenen

Brüder. In seiner verklärten Gestalt offenbart sich seine Herkunft aus dem Traumreich der Poesie. Bald folgen ihm zahlreiche Geschwister, deren Gestalten immer zarter, immer traumhaft duftiger sind, immer mehr von der Erdenschwere verlieren. Der „Tanz" ist in ihnen gleichsam nur noch so vorhanden, wie im Schmetterling der ehemalige Raupenleib. Und schmetterlinggleich ist auch die Farbenpracht, in der sie erstrahlen. Seine ganze unvergleichliche Zauberpalette verwendet der gewaltige Chromatiker Chopin in geradezu verschwenderischem Maß auf diese seine Lieblingskinder. Und sie sind es deshalb, weil sie die Kinder seiner schmerzvoll-heißen Liebe zu der Heimat sind und ihn mit dieser am festesten verknüpfen. In ihnen erfüllen sich ihm alle seine Sehnsuchtsträume. Sie tragen ihn auf ihren Flügeln heimwärts, oder zaubern ihm Vaterlandshimmel und Vaterlandserde in der Fremde herbei. Durch sie wird er wieder zum Knaben, der in den Schulferien im polnischen Dorf dem Sang der Bauernburschen und -Dirnen, dem ungelenken Gefiedel der Bauernmusikanten lauscht, dem feurigen Tanzen der Paare zusieht. Der polnische Weidenbaum umrauscht ihn wieder; und er atmet wieder den Duft der ins Endlose sich ziehenden sarmatischen Ebene. Den Hirtenknaben hört er die Kobza[1]) oder die Fujarka[2]) spielen; der Kuckuck ruft im polnischen Wald, und die Nachtigall schluchzt auf Polnisch. Er ist im Dorfkirchlein wieder und phantasiert, zum Erstaunen des alten Kantors, wundervoll auf der kleinen Orgel. Die farbenprächtigen Bauernhochzeitszüge begegnen ihm, und am Wege sitzt der blinde „Lirnik"[3]), diese für das polnische Dorf typische Bettlergestalt und singt „mit echtem Gefühl und falscher Stimm" uralte Volkslieder, zu denen er sich auf einem noch älteren, aus zwei mittels einer Kurbel gezupften Saiten bestehenden Instrument begleitet .... Greifbar deutlich dies alles, und doch nur ein Traum, berückend schön, aber ach nicht Wirklichkeit! Dies fühlt er mitten im seligen Träumen und reißt sich darum mit schrillen Dissonanzen gewaltsam von ihm los, weil das Herz ihm brechen will vor Weh. Aber die Sehnsucht übermannt ihn schnell von neuem, zieht ihn mit Gewalt in ihr Traumreich zurück, das ihn bald umfängt und ihm immer süßere, immer holdere Bilder der Vergangen-

---

1) Dudelsackartiges Instrument.

2) Eine Art Flöte.

3) Leiermann („Lira" = Leier).

heit zaubert. Je länger er im „Exil" weilt, je weiter die teure Heimat in die Ferne rückt, um so mehr wächst seine Sehnsucht nach ihr und färbt sich um so intensiver mit jener Wehmut, die bei Dante „nessun maggior dolore", bei den Polen aber „Żal"[1]) heißt. Dieses in eine andere Sprache unübersetzbare Wort steht sozusagen als geheimes Vorzeichen vor allem, was Chopin geschaffen. In den Masurken bildet jedoch das mit „Żal" bezeichnete Gefühl das „Grundmotiv", aus dem heraus er sie spinnt. Sie sind schlechthin nur unendliche, in ihrer beispiellos reichen Mannigfaltigkeit schier unerschöpfliche Variationen über das „Thema": Żal. Wie der ihm wahlverwandte Heine, weiß auch Chopin um die „geheime Wollust, die im Schmerze schwelgt". Und er kostet sie gleichsam in ihrer ganzen, so überaus stufenreichen Skala aus. Dadurch dringt er aber in Tiefen der menschlichen Seele ein, in die vor ihm niemand eingedrungen, belauscht ihre geheimsten Regungen und lernt deren unendlich-zarte Schattierungen kennen. So gelingt ihm, was bis dahin keinem Tondichter gelingen wollte: die sublimsten Gefühle zu tönendem Leben zu erwecken. Es ist, möchte man fast sagen, die menschliche Seele selbst, die durch ihn zu singen anhebt, in Klängen, wie sie vor menschlichen Ohren noch nie erklungen; Klängen, die trotz ihrer oft enigmatischen Kürze mehr sagen, als manches langatmige Tongebilde. In einigen wenigen Takten werden die Tiefen des Daseins mit überwältigender Macht entschleiert, eine ganze Welt von Schmerz und Tränen, Qual und Pein, Lust und Wonne in einer Weise wiedergegeben, wie es die Musik bis dahin nicht imstande gewesen. In dieser von Nietzsche so treffend bezeichneten „Miniaturkunst" ist Chopin nur von Wagner übertroffen worden, der sie aber zweifellos von ihm gelernt hat. Das Unvergleichliche bei Chopin ist jedoch, wie die „große Welt" immer zu tiefst in der „kleinen Welt", das Universelle im Nationalen verankert ist, und beides zuletzt dennoch wieder im Individuellen wurzelt. Das unglückliche Polen weitet sich ihm zum Erdental der Tränen; die polnische Landschaft zum Kosmos; seine eigene schmerzliche Sehnsucht nach dem Heimatland zum Weltschmerz. Während er das tragische Geschick seiner Brüder beweint, faßt ihn der Menschheit ganzer Jammer an.

---

1) Das Z mit Punkt wird wie das französische J (z. B. Jeu) ausgesprochen. S. a. S. 122.

„Ad te clamamus exules filii Hevae, ad te supiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle“ könnte als „Motto“ vor manche seiner Schöpfungen gesetzt werden. So auch vor den am treffendsten ein Klagelied auf das verlorene Paradies zu nennenden Cis-moll-Masurek, op. 50 (Nr. 3) aus dem Jahre 1841, dessen Schluß, nebenbei gesagt, in harmonischer Hinsicht geradezu wagnerisch klingt. Hierher zählt ferner der andere Cis-moll-Masurek, op. 41, worin das schmerzvolle Ringen des Menschen aus der Nacht des Diesseits zum Licht des Jenseits, das ihm verheißungsvoll entgegenleuchtet, unvergleichlichen Ausdruck findet. Ebenso der zu demselben Opus 41 gehörende Masurek in E-moll; unstreitig der schönste unter allen vier dieser Serie: ein todestrauriges Lied von der ewigen Liebessehnsucht des menschlichen Herzens.

Was für die Menschheit „verlorenes Paradies“, heißt aber für unseren Tondichter im Grunde immer wieder nur — Polen; vor allem das polnische Dorf, seine seligste Kindheits- und Jugenderinnerung. Dieses baut er sich denn auch in seinen Masurken am liebevollsten wieder auf. Was im Knaben zu allererst den künftigen Schöpfer der polnischen Nationalmusik geweckt: — die ländliche „Musikbanda“ und der Sang der Bauernburschen und -dirnen — erklingt immer von neuem vor seinem Tondichterohr. Dann ist für eine Weile aller Jammer vergessen, die Welt wird eitel Lust und Wonne, die Bejahung des Lebenswillens trägt über die Verneinung den Sieg davon; wenn auch freilich nur einen Pyrrhussieg. Denn je „himmelhoch jauchzender“ es das eine Mal zugeht, um so mehr „zum Tode betrübt“ ists das andere Mal. Nur selten hält die lebensbejahende Stimmung bis zum Schlusse an. Ist dies aber der Fall, dann erkennt man den Jeremias von ehedem fast gar nicht mehr wieder. Das soldatische Wesen der Nation, die ihn hervorgebracht, bricht sich in Chopin siegreich durch und tobt sich förmlich in dulci jubilo aus. Und wie er dem Schmerz in einer Weise Ausdruck zu geben versteht, wie niemand vordem, so nicht minder der Lust. Es sind die aromatischesten, die hellsten Klänge, „aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit“, in denen er hier frohlockt. Alles ist „erquickt“, nicht nur die Menschen, die im wirbelnden Tanz den Alltagsjammer vergessen, sondern auch die Natur. Wald und Wiese, Gärten und Felder, selbst Sonne, Mond und Sterne tanzen gleichsam mit, denn „die Welt ist verklärt, und alle Himmel freuen sich“. Ja, sogar in die

Op. 6 Nr. 1 Fis-moll — Commodo. *p*

Op. 6 Nr. 2 Cis-moll — Sotto voce. *p legato*

Op. 6 Nr. 3 E-dur — Vivace *p*

Op. 6 Nr. 4 Es-moll — Presto ma non troppo. *p*

Op. 7 Nr. 1 B-dur — Vivace. *f* *cresc.* *ff*

Op. 7 Nr. 2 A-moll — Vivo ma non troppo. *p*

Op. 7 Nr. 3 F-moll — *sotto voce* *pp*

Op. 7 Nr. 4 As-dur — Presto ma non troppo: *f*

Op. 7 Nr. 5 C-dur — Vivo. *f semplice* *dim.* *non legato* *mezza voce*

Op. 17 Nr. 1 B-dur — Vivo risoluto. *f* *sf*

Op. 17 Nr. 2 E-moll — Lento ma non troppo. *f*

Op. 17 Nr. 3 As-dur — Legato assai. *p*

Op. 17 Nr. 4 A-moll — Lento ma non troppo. *sotto voce*

Zauberpalette des Tondichters scheint der Tanz gefahren zu sein, das ganze wundervolle Farbenspektrum durcheinander gewirbelt zu haben zu einem sinnberauschenden, sinnverwirrenden Farbenbacchanal.

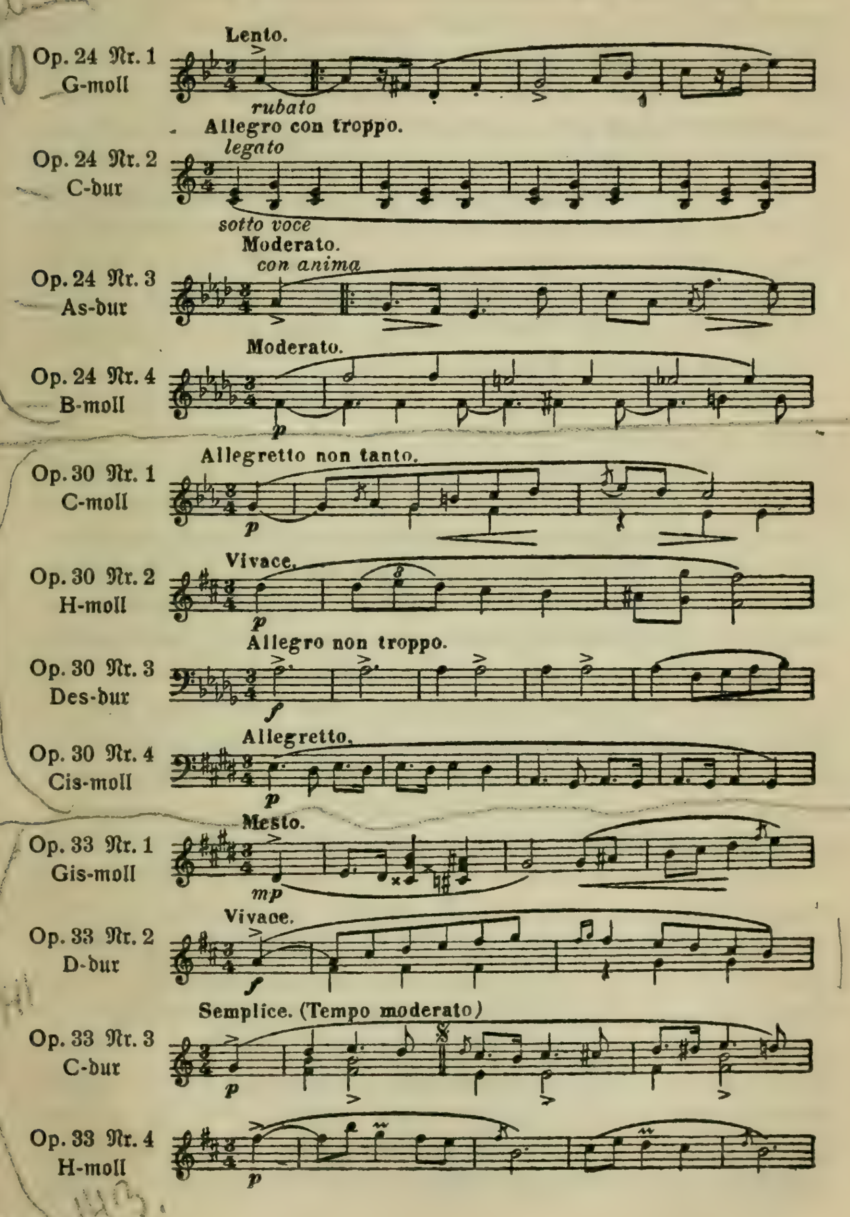
Der Hauptrepräsentant dieser Art ist der mit Recht „Masurek der Masurken“ genannte in C-dur, op. 56, zu dem sich gesellen: der ganz im Volkstümlichen wurzelnde in G-dur, op. 50, der von Liszt bearbeitete in D-dur, op. 33, mit dem berühmt gewordenen Teil, wo ein und derselbe Takt sich sechszehnmal wiederholt (der Schrecken mancher Kritiker; dem Polen hingegen eine nicht genug zu bewundernde Wiedergabe des für den in bereits stark alkoholisiertem Zustande dem Tanz sich hingebenden polnischen Bauern charakteristischen hartnäckigen Stampfens mit den Füßen, ohne sich jedoch vom Fleck zu rühren).

Das sind aber eben die wenigen Ausnahmen, die dem gereiften Tondichter nur in den bei ihm so seltenen frohen Stunden gelingen wollten. In der überwiegenden Mehrzahl der Masurken aus der Exilzeit ringt, sofern sie nicht ganz und gar in düstere Schwermut getaucht sind, das Sonnig-Heitere sich nur vorübergehend durch, wie das Licht des Tagesgestirns am wolkenbedeckten Himmel. Es übt denn auch deshalb eine um so erhebendere Wirkung, gleich dem das Gewölk durchdringenden Sonnenstrahl. Chopins eigenes Wesen ists im letzten, was hier den Kampf mit sich selber besteht. Dieses Wesen, das ursprünglich sonnig und heiter angelegt, nach und nach durch des Lebens Bitterkeiten von der Schwermut ganz erfüllt worden war. In manchen der im Exil zur Welt gekommenen Masurken fühlt man geradezu das vergebliche Ringen zwischen dem Heiterseinwollen und dem Nichtheiterseinkönnen heraus. Insbesondere dann, wenn man sie mit den im Heimatland geschaffenen vergleicht, die sich zu ihnen verhalten, wie die rosige Jugendzeit zum dornenvollen Mannesalter. Sein ganzer innerer Lebensgang läßt sich, möchte man fast sagen, in den einzelnen Masurken verfolgen. Sie spiegeln getreu wieder: das allmähliche Zurückweichen des Frohsinns vor dem immer mehr überhandnehmenden „Żal“.

Die ersten, insgesamt 13 Masurken umfassenden drei Serien, op. 6, 7 und 17, sind wie in tonschöpferischer Hinsicht „primulae veris“, so auch ihrer Stimmungssphäre nach vorwiegend Lenzeslieder. Der Lenz lacht in ihnen: der ihres Schöpfers und der natürliche. Dieser ist jedoch zugleich auch ein ganz bestimmter: Frühling im polnischen Dorf.

Schon hat der Tondichter aus jenem Quell zu nippen begonnen, der mit der Zeit für ihn zu einem kastalischen werden soll: aus dem Geist der polnischen Volksmusik. Fast ist es aber kein „Nippen" mehr, sondern ein beherztes Trinken bereits, wessen wir in Nr. 2 und 3 von op. 6 Zeugen sind. Das Charakteristische von Land und Leuten ist im ersten von den beiden: dem in Cis-moll, mit erstaunlicher Meisterschaft erfaßt: das in Lenzespracht prangende Dorf, mit seiner Schenke und den Musikanten drin, der polnische Bauer, im angeheiterten Zustand dem Tanz sich hingebend. In Nr. 3 (E-dur) findet eine polnische Bauernhochzeit, mit ihrer entzückenden Farbenpracht, ihrer übersprudelnden Lustigkeit eine ungemein treue Wiedergabe; so namentlich der aus der Ferne immer näher herankommende Hochzeitszug. Bald meldet sich auch das aus der polnischen Volksmusik herstammende geheimnisvolle Agens, das der Musik Chopins ihr eigentümlichstes Gepräge aufgedrückt hat: — das Tempo rubato. Der B-dur-Masurek, op. 7, ists, in dessen drittem Teil es schon in seiner ganzen unvergleichlichen Weise „Wunder webend, sich zu wiegen" beginnt. Hierzu gesellt sich auch bereits die mit der Zeit zu einem Charakteristikum der Masurken Chopins und zugleich zu einem musikalischen Zauberwesen sich auswachsende Triole. Sie wird von unserem Meister nach und nach zu einem Ausdrucksmittel ohnegleichen für die mannigfaltigsten Gefühlsnüancen gestaltet. Proteusgleich ihre „Gestalt" wandelnd, gehorcht sie gleichsam jedem Wink, ist wie eine Welle, die von jedem Windhauch anders sich kräuseln läßt. Auch der künftige gewaltige Harmoniker und Chromatiker streckt in den Jugendmasurken sozusagen schon die Fühler hervor. Ersterer in dem As-dur-Masurek, op. 7, Nr. 4, wo wir der wundervollen Modulation nach A-dur und dem so ganz unerwarteten ritenuto begegnen; während der Chromatiker in dem nachmals von Fontana „posthum" herausgegebenen, sogenannten „Nachtigall-Masurek" in A-moll (op. 68) sich ankündigt, dessen erster Teil den Nachtigallenschlag imitiert; nicht minder in dem gleichfalls zu op. 68 gehörenden F-dur-Masurek (Nr. 3), wo im mittleren Trio Dudelsackklänge täuschend nachgeahmt sind. Noch ist der Tondichter aber „im Lande", und singt dortselbst vornehmlich wie „der Vogel, der in den Zweigen wohnet". Er kennt die Sehnsucht noch nicht und leidet darum auch noch nicht; oder es ist vielmehr nur jenes undefinierbare Sehnen des jugendlichen Herzens, was hier zum Aus-

Die Masurken Opus 24, 30 und 33.



druck gelangt. Der schwarze Schleier des „Żal" ist noch nicht miteingewoben, der die späteren Masurken umhüllt gleich dem Trauerflor, womit als „letzte Grüße" gespendete Blumengewinde umgeben werden. Erst in der Fremde, im Exil, beginnt jenes unvergleichliche Gespinnst in diese blumenhaft zarten Tongebilde gewoben zu werden, auf denen auch gar bald tautropfengleich Tränenperlen zu funkeln anheben. Es sind ja Tränen, aus denen sie hervorsprießen, Tränen, die der Tondichter der „fernen Geliebten": der Heimat nachweint. Zu Beginn der Exilzeit freilich, wo das Bild der Heimat in seiner Erinnerung noch frisch erhalten ist, ihr Duft ihn gleichsam noch umschwebt, vermag er zuweilen sich selber zu täuschen. Dann gelingts ihm noch manchmal so zu singen, wie in der dortigen holden Zeit.

Von den 1835 erschienenen „Vier Masurken" (op. 24) tragen zwei ausgesprochen dieses Gepräge: der in C-dur (Nr. 2) und der in As-dur (Nr. 3). Die ländliche Tanzstube ist da, die Dorfmusikanten fiedeln voll Lust, Bauernbursche und -dirnen geben sich inbrünstig dem Tanz hin. Der erstgenannte ist denn auch bezeichnenderweise ein unverkennbarer „Oberek": der Tanz, in dem die leichtsinnig-lebenslustige Seite des polnischen Volkscharakters sich wiederspiegelt. Auch der zweite ist ganz ins Volkstümliche getaucht, voller Temperament und Schwung, und zeichnet sich namentlich durch seinen wundervollen Melos aus. Bei den beiden anderen Stücken hingegen in dieser Serie deutet schon ihre Tonart an, daß sie nicht „lichtgeboren". Mit dem G-moll-Masurek ist, wie eingangs erwähnt wurde, die Wende im Innern des Tondichters eingetreten: er kennt bereits die Sehnsucht und leidet darum auch. Und er beginnt nun zu sagen, was er leidet. Es ist das erste Klagelied auf die verlorene Heimat, das er hier anstimmt. Auch darin ist er bereits Tondichter geworden, der in dem nächsten: dem B-moll-Masurek, eine erstaunliche Höhe erklimmt. Mit diesem, von Rubinstein mit besonderer Vorliebe zu Gehör gebrachten Tongedicht, tritt aber Chopin vor allem in seine „neue Welt" ein. Ihre unserem Ohr ganz „modern" klingenden Eigenheiten tauchen hier schon in erstaunlicher Fülle auf. Es sind namentlich die erst heute von uns in ihrer Bedeutung erkannten Dissonanzeffekte, kunstvollen Übergänge aus der harten in die weiche Tonart, die ihm das Gepräge des „Neuzeitlichen" verleihen. Seiner Stimmungssphäre nach ist dieser Masurek aber, eben-

so wie sein Zwillingsbruder in G-moll, ein unverkennbares „Schmerzenskind“. Es sind die ersten „echt Chopinschen“ Verzweiflungsschreie und Schmerzensklagelaute, die wir hier vernehmen. Auch der unvergleichliche Meister in der musikalischen Wiedergabe der Natur kündigt sich in dieser Schöpfung an, die ein ausgesprochenes Herbstgemälde mit all den wundervollen Tinten und dem ihnen entströmenden Wehmutshauch dieser Jahreszeit des allgemeinen Absterbens ist.

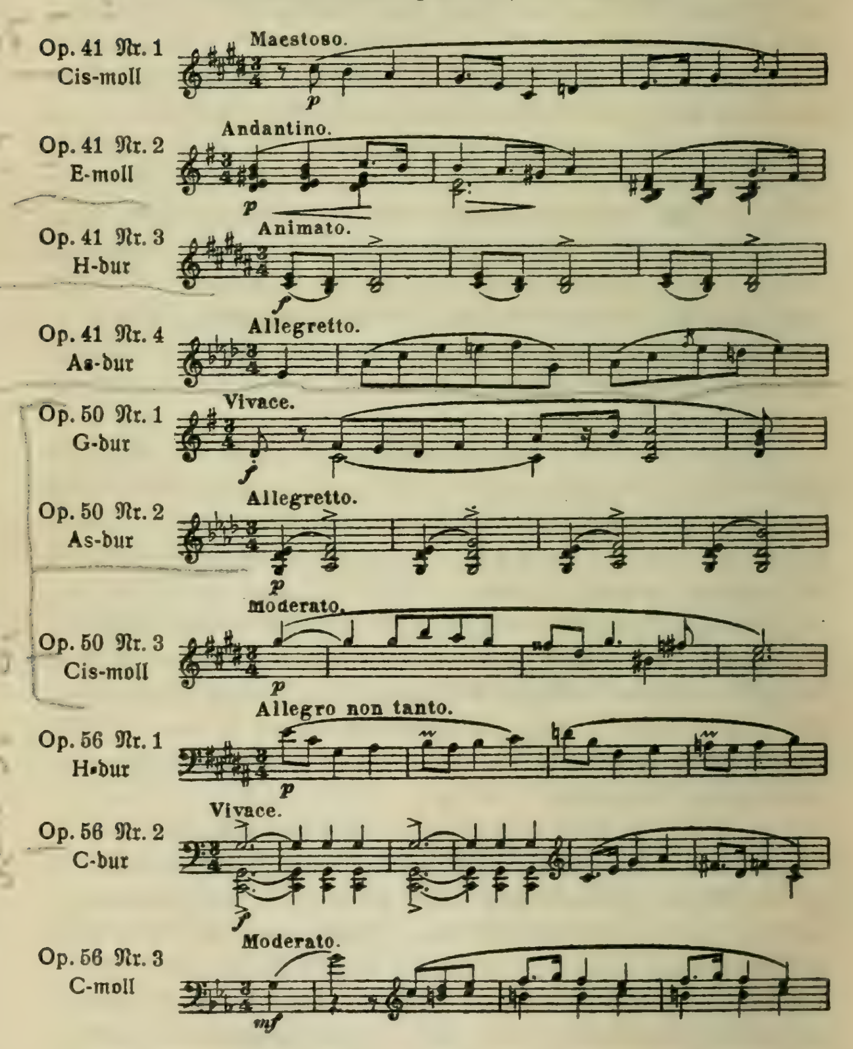
In dem nächsten Heft op. 30, das gleichfalls vier Masurken enthält, ist es vor allem der „Neutöner“, der einen weiteren Schritt nach vorwärts macht. Dies gilt namentlich von dem Des-dur- (Nr. 3) und dem Cis-moll- (Nr. 4) Masurek. Im ersteren tritt das Neuartige am Schluß in dem durch dynamische Kontraste besonders verschärften Wechsel der Tonarten deutlich hervor; während der andere, mit seinen, ehemals so „verpönten“, in unseren Tagen aber schon „ganz erträglich“ gewordenen Parallelquinten am Schluß, als „moderne“ Schöpfung sich legitimiert.

Die weitere Serie, op. 33 ist ein wahres Schatzkästchen. Die vier Masurken, die es birgt, gehören zu den vollendetsten und zugleich populärsten Schöpfungen des Meisters. Jeder von ihnen ist in seiner Art „einzig“, und jeder trägt sozusagen die Marke der Stimmung, aus der heraus er geschaffen wurde.

Im ersten: dem in Gis-moll, fühlt man aus der herzergreifenden, schaurig-schmerzlichen, kaum durch ein vorübergehendes Aufleuchten der H-dur-Tonart erhellten Melodie jenes vergebliche Ringen seines Schöpfers mit der ihn beherrschenden Schwermut, die dem Frohsinn den Eintritt wehrt, ihm nur für einen kurzen Augenblick zu weichen sich, wie unwillig, herbeiläßt.

Der zweite in D-dur ist hingegen einer von jenen so raren, wo es dem Tondichter gelingt, den Weg zu seinem ursprünglichen sonnigheiteren Wesen zurückzufinden. Alle Wehmut ist hier fortgebannt, der Wille zum Leben bricht sich siegreich Bahn; ein bewußtes Schwelgen im wiedergewonnenen Kraftgefühl vermag sich förmlich nicht genug zu tun, drängt immerfort zu schier hemmungsloser Steigerung. Auf autosuggestivem Weg ist die „Heimkehr“ in das polnische Dorf erzwungen worden. Es ist greifbar deutlich da, mit allem, was sein Wesen ausmacht. Selbst der betrunkene, hartnäckig mit den Füßen stampfende,

Die Masurken Opus 41, 50 und 56.



dennoch aber sich vom Fleck nicht rührende Bauer fehlt nicht. In dem berühmt gewordenen Teil, wo ein und derselbe Takt sich sechszehnmal wiederholt, taucht er mit nahezu sichtbarer Leibhaftigkeit auf.

Der dritte in der Reihe dieses Opus: der C-dur-Masurek, ist noch aus der gleichen Stimmung heraus geschaffen wie sein Vorgänger, sozusagen ein Nachklang zu diesem. Ein wunderliebliches Frühlingslied; leicht und wonnig, entzückend melodisch. Im vierten jedoch: dem berühmten in H-moll, trägt der „Żal" von neuem den Sieg davon. Wohl wagt sich noch hie und da ein Freudefunken hervor, erlischt jedoch sehr bald in dem von Anfang an sich ausbreitenden Dunkel der Wehmut, die in der herzbewegenden Trio-Kantilene sich zur Todessehnsucht steigert.

Unter den vier Masurken des nächsten Opus 41, das dem von Chopin wiederholt vertonten polnischen Dichter Witwicki gewidmet ist, ragt der erste in Cis-moll als ein Meisterwerk der Tonmalerei hervor. Er ist ein unvergleichliches, die ganze polnische Trostlosigkeit dieser Jahreszeit atmendes Wintergemälde. Härter als anderwärts ist ja der Winter im Heimatland des Tondichters, wo der Schnee Monate hindurch gleich einem Leichentuch alles bedeckt. Die Todestraurigkeit der polnischen Schneelandschaft ist es denn auch, die uns mit den ersten Klängen dieses Masurek umfängt. Sie ist aber zugleich auch eine symbolische: die des Menschen in dem irdischen Jammertal, das seine Seele ebenso niederdrückt, wie der Winter die Landschaft. Wie diese nach dem Frühling, sehnt darum auch er sich nach jenem Lichtgestade, das ihm verheißen. Diesem sehnsüchtigen Verlangen der Natur und des Menschen nach der Erlösung gibt der Tondichter hier in unerreichter Weise Ausdruck, um dann, durch plötzlichen Wechsel des Moll in Dur, auf die dereinst sich erfüllende Verheißung hinzuweisen, gegen den Schluß jedoch wieder zu der traurigen Wirklichkeit des Diesseits, dieses „Winters unserer Seele" zurückzukehren.

Der zweite Masurek in E-moll ist ein wundervolles Liebeslied. Es singt jedoch nicht von der irdischen, vielmehr von jener inbrünstigen Liebe zu dem höchsten Wesen, die das Menschenherz von Kindheit an erfüllt, und mit den Jahren immer mehr sich wandelt zur Sehnsucht nach der Vereinigung mit ihm. Mit dem gegen den Schluß auftretenden Septimenakkord E-Gis-H-D findet dieses höchste Verlangen des

Staubgeborenen eine, wenn so gesagt werden darf, gebärdenhafte Wiedergabe: es ist wie ein schwermütig-liebevoller Aufblick zu den Sternen.

Die nun folgenden vier Serien bestehen, im Gegensatze zu den früheren, nur aus je drei Stücken, von denen aber jedes so vollendet ist, daß es für das „fehlende" vierte gewissermaßen sein Teil an Entschädigung leistet.

So sind gleich in der ersten Serie, op. 50 aus dem Jahre 1841 alle drei Masurken Meisterstücke ersten Ranges. Unter ihnen hat der in As-dur sich die größte Popularität erworben. Hierzu verhalf ihm noch in Chopins Tagen der Umstand, daß die berühmte Sängerin Viardot-Garcia ihn mit von ihr selber unterlegten Worten als Lied vorzutragen pflegte. Es spricht für den feinen Gesangsinstinkt der großen Kehlenvirtuosin, daß sie diesen Masurek hierzu erwählt hat, dessen wundervolle Melodie schon im Klavier wie ein Sang sich anhört. Sein „Bruder": der in G-dur, ist wiederum einer von jenen so seltenen, wo der „Tanz" sich noch herübergerettet hat. Hier aber in einem Maße, daß bei seinem Erklingen der Fuß sich unwillkürlich in Bewegung setzt. Er ist eben auch ganz aus dem Geist der polnischen Volksmusik geboren und mit allen ihren lebensbejahenden Elementen gesättigt.

Völlig anderer Art ist hingegen der dritte: der namentlich am Schluß an harmonischen Wundern überreiche Masurek in Cis-moll. Schon rein äußerlich sozusagen, unterscheidet er sich von den beiden anderen dadurch, daß er der „längste" ist. Und in ihm hat der „Żal" wieder einmal jenen Höchstgrad erreicht, der ihn aus dem Individuellen ins Universelle hebt. Die Sehnsucht des Tondichters nach seinem „verlorenen Paradies" wächst sich hier aus zu der des menschlichen Geschlechtes nach dem Eden, daraus es vertrieben wurde. Dieses Auswachsen geht nun auch hier tonsprachlich in der Chopins Eigenart kennzeichnenden Weise vor sich, indem wie überall, wo das Individuelle zum Allgemeinen sich weitet, das national-musikalische Element zum universell-musikalischen sich steigert. Während das „Motiv" des eigenen „verlorenen Paradieses", das sind jene Teile, wo das polnische Dorf wieder auflebt (vor und nach dem sostenuto wie in diesem selber) fast ausschließlich mit dem ersteren Element bestritten wird, kommt in dem des „Edens der Menschheit", das ist am Schluß, nur der „Neutöner" mit harmonischen Wundergeweben zu Worte, die an Richard Wagnersche gemahnen.

Der „Neutöner“ ist es auch, der in dem ersten Masurek in H-dur des nächstfolgenden op. 56 in stellenweise Hugo Wolf vorahnenden Wendungen sich ausspricht. Anfänglich in der Tonart schwankend, die erst mit dem 12. Takte sich als H-dur festsetzt, enthält dieser Masurek im Mittelsatz eine interessante Episode, deren beschleunigtes Tempo ihn zu einem Walzer zu wandeln scheint, tatsächlich aber zu einem unverkennbaren „Oberek“ werden läßt.

Was aber dieser Serie ihren besonderen Wert verleiht, ist, daß sie jenes Juwel enthält, das mit Recht „Masurek der Masurken“ genannt worden ist: den berühmten in C-dur. In melodischer sowohl als in rhythmischer Hinsicht zählt er zu den genialsten Schöpfungen des Meisters und nimmt unter dessen Masurken etwa dieselbe Stelle ein, wie unter den Polonäsen die in As-dur. Es ist der Masurek schlechthin. Nicht nur, weil er die Höchstblüte dieser von Chopin erfundenen, kunstmusikalischen Form, sondern weil er auch eine solche aller bis dahin unter diesem Namen geschaffenen Tanzkompositionen darstellt. Denn obgleich er einerseits durch und durch poetisch ist und deswegen eben hoch über den letzteren steht, nimmt andererseits der „Tanz“ in ihm in einem Maße vorherrschende Stellung ein, wie in keinem seiner Vorgänger und Nachfolger. Hier reißt in einer glücklichen Stunde der angeborene Frohsinn des Tondichters gleichsam alle in dessen Innern vom „Żal“ aufgerichteten Dämme mit elementarer Gewalt ein und tobt sich mit seiner ganzen, so lange zurückgehaltenen und nun endlich entfesselten Kraft geradezu orgiastisch aus. Es ist aber zugleich auch das im Exil, trotz aller eindringenden fremden Einflüsse, unverfälscht erhalten gebliebene, echt-polnische Wesen Chopins, das hier sozusagen seiner selbst sich freudig bewußt wird, wie triumphierend immer von neuem sich vergewissert, daß es „noch nicht verloren“. Ja, er ist Pole geblieben! Denn er fühlt es: sein Volk lebt und webt in ihm; dieses einzigartige Volk, das wie kein zweites auf Erden das Leben zu bejahen, der Freude am Dasein Ausdruck zu geben versteht, dem der Tanz selbst dann noch in die Glieder fährt, wenn es in Ketten liegt. Sein eigener Frohsinn — ist er denn nicht der nämliche, der das so kostbare Erbteil seines Stammes bildet, der aus jeder Volksweise lacht, oder doch zumindest noch kichert, selbst wenn sie ganz von Trauer erfüllt ist? Diese unausrottbare Lebenslust des Polen, die ihn die Welt durch die „rosige Brille“ betrachten

Op. 59 Nr. 1 A-moll — Moderato. *p*

Op. 59 Nr. 2 As-dur — Allegretto. *dolce*

Op. 59 Nr. 3 Fis-moll — Vivace. *f*

Op. 63 Nr. 1 H-dur — Vivace. *sf*

Op. 63 Nr. 2 F-moll — Lento.

Op. 63 Nr. 3 Cis-moll — Allegretto. *con calore*

Op. 67 Nr. 1 G-dur — Vivace. *mf*

Op. 67 Nr. 2 G-moll — Cantabile. *p*

Op. 67 Nr. 3 C-dur — Allegretto. *p rubato*

Op. 67 Nr. 4 A-moll — Allegretto. *f*

Op. 68 Nr. 1 C-dur — Vivace. *f* *sf*

Op. 68 Nr. 2 A-moll — Lento. *p*

Op. 68 Nr. 3 F-dur — Allegro ma non troppo. *f*

Op. 68 Nr. 4 F-moll — Andantino. *sotto voce*

läßt, obschon er sich dessen bewußt ist, daß sie ein Jammertal, sie ist es auch, die in dem „Masurek der Masurken“ ihre vollendete Projizierung gefunden hat. Sie gibt hier der „ganzen Welt den Kuß“, mit dem der „schöne Götterfunken“, die Freude in sie dringt, sie in den bacchantischen Taumel versetzt, der Wald und Wiese, Garten und Feld, ja selbst Sonne, Mond und Sterne zusammen mit dem Menschen im Tanz sich drehen läßt.

In dem letzten Masurek dieser Serie: dem in C-moll, ist aus dem Herzen des Tondichters die Freude wieder gewichen. Seine ganze Form ist nicht von dieser Welt: etwas Geisterhaft-Geheimnisvolles haftet ihm an, so daß er fast den unheimlichen Eindruck eines „Totentanzes“ erweckt. Und für diese „Jenseitsstimmung“ hat der große Chromatiker Chopin eine, wenn so gesagt werden darf, ultraviolette Farbenmischung gefunden, deren magisches Leuchten beim Anhören dieses wahren „Nachtstückes“ beklemmende Wirkung hervorruft.

Von den drei Masurken der vorletzten Serie op. 59 ist der in Fis-moll der schönste und poesievollste. Das klagende Hauptmotiv versucht in dem süß-kosenden Trio Betäubung für den nagenden Schmerz zu finden, der sich aber dagegen noch immer wehrt. Auch in dem mit dem Trio verschmelzenden tollen „Oberek“ wird dieser Versuch fortgesetzt, jedoch gleichfalls vergeblich, wie das am Schlusse wiederkehrende bange Klagen beweist. Dieser Masurek ist denn auch der typische Repräsentant jener Gattung, wo die scheinbare Fröhlichkeit nichts anderes ist, als ein Lachen unter Tränen, als ein schlecht verhülltes, absichtliches Betäuben des tiefbohrenden „Żal“.

Die beiden anderen Masurken: A-moll und As-dur, zeichnen sich namentlich durch ihre wundervolle, ganz „modern“ anmutende Harmonik aus. Der zweitgenannte ist aber vor allem hinsichtlich seiner Melodik ganz aus der „Art geschlagen“; denn diese hat fast gar nichts Polnisches mehr an sich, weist vielmehr, wie die mancher anderen Schöpfungen Chopins, unverkennbar nach dem Süden. Von diesem italienischen Einschlag in der Melodik unseres Tondichters, dem wir hier zum erstenmal begegnen, wird in der Folge noch die Rede sein.

In den drei Masurken der letzten Serie, op. 63, die auch die letzte bei Lebzeiten Chopins erschienene ist, läßt sich eine Abnahme seiner

Schöpferkraft nicht verkennen. Sie sind mehr Früchte der Routine, als Schöpfungen der Eingebung: „Kompositionen", nicht Dichtungen. Der am wenigsten gelungene ist der erste in H-dur, dessen Hauptthema beinahe trivial klingt. Schöner und poetischer ist der zweite in F-moll; auch kunstvoller, trotz seiner Einfachheit; und namentlich im Mittelsatz von bestrickender Melodik. In letzterer Hinsicht steht ihm der dritte in Cis-moll nicht nach, ist sogar mehr vom „Zal" durchtränkt. Sein eigenartiger Schluß aber, ein Kanon in der Oktave, von dem Ehlert meint, daß „kein in gelehrter Kunst Ergrauter ihn vollendeter hätte schreiben können", weist ihm nach der technischen Seite nicht nur in dieser Serie, sondern im Gesamtwerk Chopins eine Ausnahmestellung an.

Vornehmlich nach dieser Seite hin zu werten sind auch die beiden ohne Opuszahl erschienenen Masurken: beide in A-moll. Im ersten ist es der Meister der Harmonik, dem, selbst bei schwach fließender Inspiration, ein so kostbares Gewebe gelingt, wie hier das choralartige Hauptmotiv, gegen dessen ernsten, ja fast düsteren Stimmungsgehalt das schwungvolle, überaus melodiöse Trio um so mehr absticht.

Den zweiten zeichnet vor allem sein Trio mit den Oktaven in der rechten Hand als ein rein technisches Gebilde, das aber trotzdem der Poesie nicht entbehrt.

Zum Schluß sind noch die von Chopins Pariser Adlatus Julian Fontana „posthum" herausgegebenen acht Masurken op. 67 und op. 68 zu nennen. Fünf davon sind Schöpfungen aus der Exilzeit; die übrigen Jugendwerke, die bereits eingangs besprochen wurden.

Die beiden aus dem Jahre 1835 stammenden: in G-dur und in C-dur (des op. 67), sind die am wenigsten gelungenen; der dritte in A-moll und der vierte in G-moll (1849) hingegen weisen noch manche Merkmale der früheren Schaffenszeit auf. So besitzt der A-moll-Masurek einige hübsche harmonische Effekte; und der in G-moll atmet sogar das Sonnig-Heitere in einem Maße, wie man es bei diesem im Todesjahr seines Schöpfers entstandenen Werk nicht erwarten würde.

In dem allerletzten seiner Masurken: dem wie in Todesnacht getauchten in F-moll, op. 68, Nr. 4 (1849), stimmt der Tondichter seinen erschütternden Schwanengesang an. Wie der sterbende Tristan sieht auch er das „Wunderland" des Todes vor sich; aber so sehr es ihn auch

lockt, er vermag dennoch nicht hinüber, weil ihn die Sehnsucht nach seiner „Isolde", der Heimat, in ihrem Bann hält. Ihr Bild taucht vor seinem brechenden Auge noch einmal in seiner ganzen Herrlichkeit auf, und er ruft ihr wie der todeswunde Held seiner Geliebten zu: „Wie schön bist du!" Und als sollte gewissermaßen erwiesen werden, daß in der Sprache der Töne, genau so wie in der der Worte, für die nämlichen Gefühle auch der nämliche „Ausdruck" sich einstellt, sind es erstaunlich wagnerisch-tristanhafte Klänge, womit der Stammvater der neuzeitlichen Harmonik in seinem Schwanengesang dem „Żal" nach der Heimat zum letztenmal Ausdruck verleiht.

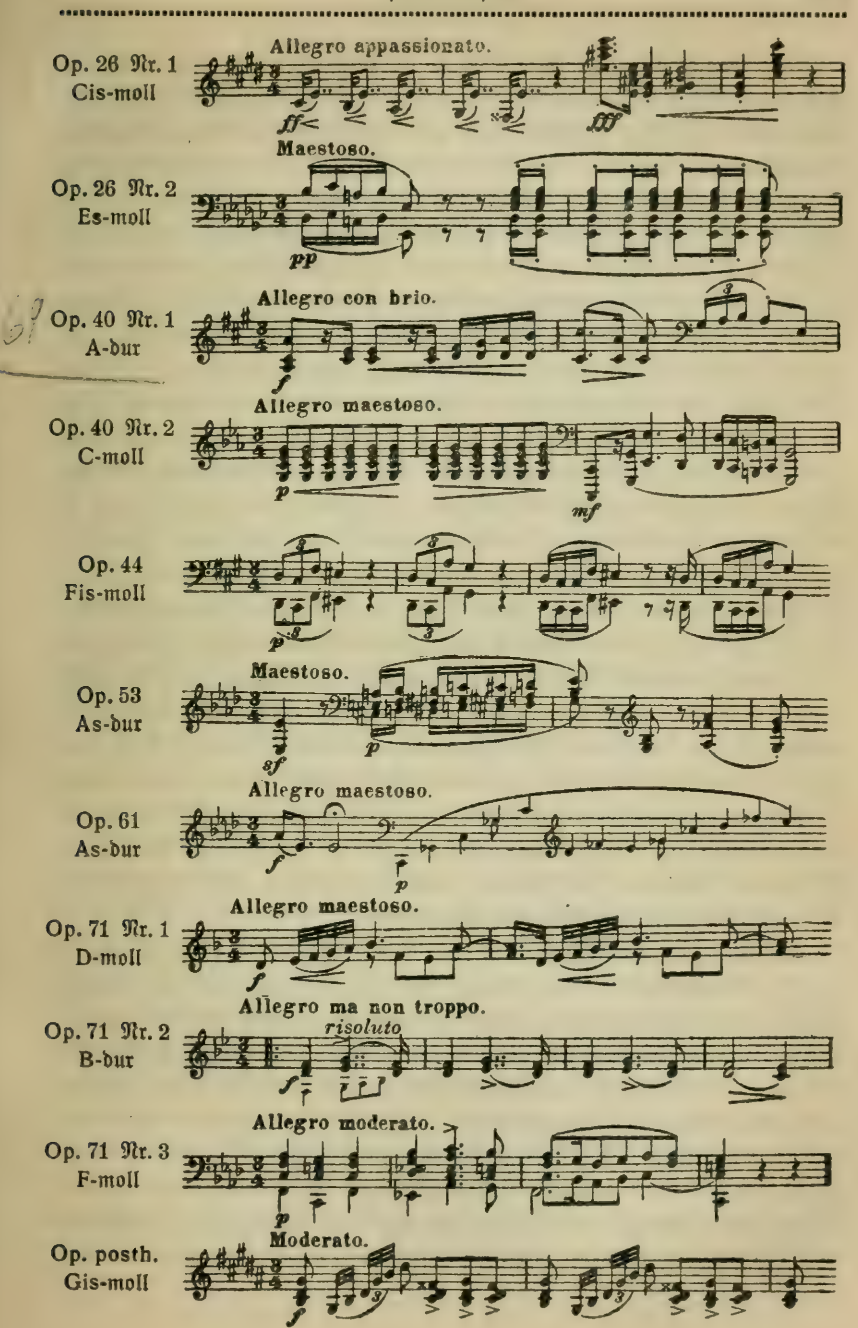




Polonäsen.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Dritter Band.]

Im Gegensatze zu den Masurken, die seine ureigenste Schöpfung bedeuten, stellen die Polonäsen Chopins nur die höchste Entwicklungsstufe einer musikalischen Form dar, die vor ihm bereits geschaffen worden war. Und es ist merkwürdigerweise ein deutscher Tonschöpfer gewesen, der ihm hier den Weg geebnet hat: Carl Maria von Weber. Wohl hat ihre Wiege, wie schon ihr Name verrät, im Vaterland unseres Meisters gestanden; doch ist die Polonäse dort bis zu ihm gleichsam in den Kinderschuhen stecken geblieben. Obschon kein „Volkskind", da sie ursprünglich als „Polski" oder „Taniec polski" der Tanz der polnischen Schlachta gewesen ist, wuchs sie dennoch lange Zeit hindurch „wild" heran, bis ihr endlich durch Ogiński und Lipiński eine verfeinerte Form gegeben wurde. Aber erst der deutsche Meister Weber hob sie in die dichterische Sphäre und verlieh ihr jene Gestalt, die dann von Chopin der höchsten Vollendung zugeführt wurde. Schon bei Weber hatte sie aufgehört „Tanz" zu sein, ist vielmehr zu einem Tongemälde geworden, worin er Polens glanzvolle Vergangenheit wiederaufleben zu lassen versuchte. Dies ist ihm auch, dank seiner nicht genug zu bewundernden Intuition, in einem Maße gelungen, wie selbst keinem polnischen Komponisten zuvor. Seine wahre Wiedergeburt in Tönen konnte das ehemalige Polen aber nur durch den Schöpfer der polnischen Nationalmusik finden. Wohl knüpft Chopin, als universeller Tonschöpfer, in seinen Polonäsen unzweifelhaft an Weber an, führt ihnen jedoch, als nationaler, erst jene Elemente zu, die dem Deutschen nicht zu Gebote stehen konnten. So vor allem das als Grundkriterium des Polentums zu bezeichnende kriegerische Element, wodurch sie sich in erster Reihe von denen aller seiner Vorgänger, Weber nicht ausgenommen, unterscheiden.


Op. 26 Nr. 1
Cis-moll
Allegro appassionato.
Op. 26 Nr. 2
Es-moll
Maestoso.
Op. 40 Nr. 1
A-dur
Allegro con brio.
Op. 40 Nr. 2
C-moll
Allegro maestoso.
Op. 44
Fis-moll
Op. 53
As-dur
Maestoso.
Op. 61
As-dur
Allegro maestoso.
Op. 71 Nr. 1
D-moll
Allegro maestoso.
Op. 71 Nr. 2
B-dur
Allegro ma non troppo.
risoluto
Op. 71 Nr. 3
F-moll
Allegro moderato.
Op. posth.
Gis-moll
Moderato.

Mit diesem Element war Chopin, in dem das mütterliche Blut so sehr überwog, daß es den vom Vater herstammenden „gallischen Tropfen“ fast vollständig auflöste, wie jeder echte Pole, sozusagen erblich belastet. Nur vermochte es bei ihm, dem Musiker, eben nicht anders als auf metaphysischem Wege zur Auslösung zu gelangen: in seinen Schöpfungen. Am gewaltigsten aber in denjenigen, in deren Benennung schon das Polentum sich gewissermaßen symbolisiert: in den Polonäsen.

Wenn sein erster kongenialer Erfasser, Robert Schumann, von den Masurken Chopins gemeint hat, sie seien „unter Blumen versteckte Kanonen“, so darf von den Polonäsen gesagt werden, daß was in den Masurken verborgen geblieben, hier mit elementarer Gewalt zum Durchbruch gelangt ist. Es ist das ihrer Glanzzeit ebenso wie ihrer späteren Tragödie und schließlich allen ihren Zukunftsträumen das Gepräge verleihende kriegerische Wesen der polnischen Nation, was in diesen unvergleichlichen Tonschöpfungen seine vollendete Projizierung gefunden hat. Der zartbesaitete Sänger der Nokturnen wird hier zum Tyrtäus seines Volkes. Denn er singt ihm Heldenlieder von seiner sieg- und ruhmreichen Vergangenheit, und kündigt ihm in Zukunftsapotheosen die baldige Wiedergeburt an. Gigantische Schlachten sind es, die hier in Tönen ausgefochten werden, siegreiche Schlachten, worin die polnische Tapferkeit ihre großen Triumphe feiert. Aber auch das unausgesetzte Ringen des niedergeworfenen Polens nach seiner Befreiung von dem moskowitischen Joch, wie nicht minder aller Schrecken, alle Not und aller Jammer des Krieges überhaupt, von dem Polen in einem Maße wie kein anderes Land heimgesucht worden, gelangen hier in unerreichter Weise zur Wiedergabe.

Ein Kriegstongemälde *κατ᾽ εξοχήν* ist die „Polonäse der Polonäsen“: die berühmte in As-dur (op. 53), die nicht nur im Schaffen Chopins einen Gipfelpunkt, sondern auch eine der gewaltigsten Schöpfungen der Tonkunst bedeutet. Was ihr vor allem ihr unvergleichliches Gepräge — unvergleichlich auch in Hinsicht auf die anderen Werke, ja sogar die übrigen Polonäsen des Meisters — verleiht, ist die sie zeichnende, überwältigende Kraft, die es mit sich bringt, daß an die Wiedergabe dieser Komposition nur wirkliche „Klavierlöwen“ sich heranwagen dürfen. Gleich der Anfang — die ersten 16 Takte — hüllt uns gleichsam in die nervenzerrende Atmosphäre der Walstatt. Eine ungeheure Span-

nung, wie vor der Entladung eines Gewitters, wird durch die unruhvolle, stufenweise Steigerung einer und derselben Phrase erregt. Wir wissen: etwas Gigantisches bereitet sich hier vor. Dennoch wirkt das im 17. Takt eintretende Hauptmotiv mit seiner blendenden Pracht und Energie geradezu überwältigend. Es ist die einstige Größe und Macht, der Glanz und Ruhm Polens, das Jahrhunderte hindurch den Schrecken der Türken- und Tatarenhorden gebildet, was in diesem Motiv, sozusagen auf dem metaphysischen Umweg durch die Musik, zu neuem strahlenden Leben erwacht. Stolze Siegesgewißheit, aus dem Bewußtsein der Macht und Stärke heraus, fordert in den nächsten Takten wie mit ehernen Zungen alles in die Schranken, was ins Gehege zu treten wagt. Nun wird das Wort zur Tat: die Schlacht beginnt. Die unerreichte, sieggewohnte polnische Reiterei stürzt sich jauchzend in den Kampf! Die Waffen klirren, Trompetensignale ertönen ... bald ist die Schlacht in vollem Gange. Das Getrappel der dahinjagenden Rosse ist mit einer Treue wiedergegeben, daß man die Kavalkade förmlich zu sehen und das Erdröhnen der Erde zu spüren vermeint. Beispiellos ist sodann die Art und Weise, wie das Überwinden von Terrainschwierigkeiten seine Wiedergabe in Tönen findet. Der stählerne Rhythmus des vorangegangenen Teiles wird nach und nach unterbrochen, gehemmt. Es ist zunächst wie ein Atemholen, um den begonnenen kühnen Ansturm, trotz der sich ihm entgegensetzenden Hindernisse, dennoch zur Ausführung zu bringen. In den weiteren, deutlich emporsteigenden Takten, wird das Erklimmen einer Anhöhe geradezu mit Lichtbildtreue gemalt. Nun verkürzen sich die Intervalle immer mehr, werden immer schärfer und heftiger ... schließlich wie ein niederschmetterndes Hauen auf einen Punkt: das Hindernis ist überwunden. Dann noch einmal wie ein Ausholen zum Schlag, worauf endlich mit einer dahinrasenden gewaltigen Passage das Vorwärtsstürmen, der von neuem mit noch größerer Kühnheit unternommene Angriff wiedergegeben werden. Jetzt aber beginnt das siegreiche Vordringen. Die Trompetensignale fliegen über dem mit jedem Takt anschwellenden, ungeheuren Dröhnen und Donnern des Basses dahin: die gleich einem Orkan vorwärtsstürmende Reiterei hat den Feind erreicht und zerschmettert ... Ein weites Feld, Pferde mit glänzenden Augen, Reiter mit leuchtenden Lanzen, werden nun greif-

bar-deutlich sichtbar: das siegreiche Heer ordnet sich zur Heimkehr. Mit dem, den Triumphzug der ruhmgekrönten Heerscharen wiedergebenden, herrlichen, glanz- und kraftvollen Finale, worin die früheren Themen zu einem mächtigen, breit dahinströmenden Hymnus umgebildet werden, erreicht dieses einzigartige Kriegstongemälde seinen Höhepunkt.

Kann sich nun auch mit der in As-dur keine der übrigen Polonäsen Chopins messen, so darf ihr doch die in A-dur (op. 40, Nr. 1): die sogenannte Triumphpolonäse, als diejenige unter den Schwestern an die Seite gestellt werden, bei der, wenn so gesagt werden darf, die „Familienähnlichkeit" am frappierendsten hervortritt. Vor allem in ihrem breiten majestätischen Pathos, von dem der Tondichter selber gemeint hat, daß es sie dazu prädestiniere, bei der Krönung des den Thron des wiederhergestellten Polens besteigenden Königs gespielt zu werden. Auch sie ist ein großartiger Siegeshymnus, dessen Rhythmus jenes echt kriegerische Gepräge trägt, das die As-dur-Polonäse zeichnet. Erstaunlich ist namentlich die im dritten Teil mit nahezu orchestraler Wirkung wiedergegebene Trompetenfanfare; nicht minder der Trommelwirbel im Baß des vierten Teiles. Daß sie der in As-dur hinsichtlich der Plastik nachsteht, erklärt sich vor allem daraus, daß sie kein eigentliches Schlachtgemälde, vielmehr nur die Apotheose jenes von der polnischen Nation so heißersehnten, großen Sieges über das Moskowitertum ist, durch den Polen wiederhergestellt werden soll. Hingegen ist die ihr innewohnende Suggestivkraft vielleicht noch stärker, als die der As-dur-Polonäse. Den erschütterndsten Beweis hiervon hat der Meister an sich selber erfahren. Als er nämlich diese Polonäse, nach ihrer Vollendung, zur Dämmerstunde sich vorspielte, schien es ihm plötzlich, als ob sich beide Türflügel öffneten und eine Schar von ritterlichen Gestalten im polnischen Nationalkostüm, sowie Damen in altpolnischen Gewändern in sein Zimmer hereinströmten und vor ihm, wie nach den Klängen seiner Polonäse, ernst einherschritten. Diese Erscheinung erfüllte ihn mit solchem Entsetzen, daß er zur anderen Tür hinauslief, und diese Nacht nicht in seiner Wohnung verbrachte, aus Furcht vor einer Wiederholung der Halluzination.

Ein unverkennbares Schlachtgemälde ist wiederum die Es-moll-Polonäse op. 26, Nr. 2. Man könnte sie die Aufstandspolonäse nennen. Der Anfang ist wie das unterirdische Grollen vor dem Ausbruch eines Vulkans. Man hört es deutlich heraus: hier zerrt die unter-

drückte Nation an der Kette ... ein Aufstand bereitet sich vor. Bald werden, erst nur angedeutet, dann aber immer bestimmter, kriegerische Klänge vernehmbar, bis endlich mit eruptiver Gewalt ein überwältigender Aufschrei, wie aus der Brust der ganzen Nation, sich losringt: der Aufstand ist ausgebrochen. Nunmehr treten Waffengeklirr und Trompetenklang immer strahlender hervor: es geht zu Kampf und Sieg! ... Schon scheint dieser zu winken ... da bricht plötzlich alles zusammen; und nur jener gigantische Verzweiflungsschrei kehrt wieder: es war ein unnützes Blutvergießen, ein vergeblicher Versuch, die Ketten zu sprengen ...

Dieses hier zum Schlusse hervortretende tragische Moment bildet in der nächsten: der Fis-moll-Polonäse (op. 44), gleichsam den Grundakkord, auf dem sie sich aufbaut und der ihr das sie von den früheren unterscheidende besondere Merkmal verleiht. Sie heißt auch darum „Die Tragische". Es ist die furchtbare Tragik des Krieges, die aus dieser, Herz und Sinne gefangen nehmenden, Tonschöpfung spricht. Das düstere, wie in Not und Tod getauchte, Hauptthema gibt in erschütternder Weise jenes bange Grauen der schicksalsschweren Stunde des Kriegsausbruches wieder, jenes angstvolle Harren der Dinge, die da kommen werden. In der Folge wird das Schlachtgetümmel immer deutlicher hörbar: die Kavallerie stürmt wild dahin ..., aus der Ferne grollt Kanonendonner. Die Kriegsfurie wütet bereits im Lande, Tod und Verderben bringend, lachende Auen, blühende Felder, Haus und Hof zerstörend, vernichtend...... Dahin nun alles, was dem Herzen teuer gewesen, woran es mit allen Fasern gehangen...... Wie war doch nur dies alles, ehe die entsetzliche Stunde geschlagen? So ruft es nun in den gebrochenen Menschenherzen. Und in der Erinnerung taucht das wie durch einen Tränenflor gesehene, von der brennend-heißen Sehnsucht nach dem Unwiederbinglichen tausendfach verschönte Bild des süßen friedlichen Einst auf. Ganz unvermutet bricht nämlich aus der immer tragischer sich gestaltenden Polonäse ein ... entzückender Masurek hervor. In seinen trauten Klängen erwacht eben das verlorene Einst wieder. Das friedliche polnische Dorf, mit seinen weißen Hütten, seinen blühenden Gärten und Feldern, seinen Wiesen mit Viehherden wird sichtbar; die Schalmei der Hirten ertönt... Bauernbursche und -dirnen drehen sich nach den Klängen des Masurek im Tanz ... So war es

früher ... ehe Mars die Stunde regierte. Um so erschütternder wirkt darum das hierauf wiederkehrende düstere Hauptthema, weil der unvermittelte Kontrast eben ein so überaus großer ist.

Ist nun auch in den nächsten beiden Polonäsen das kriegerische Element noch unverkennbar vorhanden, so wird es doch immer mehr von dem tragischen überflutet. Der Tyrtäus hat sich hier bereits in den Jeremias verwandelt: aus den Heldenliedern sind Klagelieder geworden. Wie in den Masurken der „Żal“ um das für ihn persönlich verloren gegangene Heimatland jeden helleren Anlauf, so trübt hier der „Żal“ um das untergegangene, einstmals so mächtige Reich allmählich den ursprünglichen, heldenhaften Aufschwung. Je glanzvoller die ehemalige Glorie Polens ihre Auferstehung gefeiert, um so nagender wird nachher der Schmerz über die dahingeschwundene Pracht. All die siegreichen Helden ... haben sie nicht umsonst gekämpft, da nunmehr ihr Ruhmeskranz von der moskowitischen Horde zerfetzt, das Land, um das sie geblutet, die Beute dieser Höllenschar? Es ist Polens Grabhügel, an dem der Tondichter aus seinen wundervollen Träumen von dem herrlichen Einst schauernd erwacht. Und nun, da ihn die nüchterne schmerzliche Wirklichkeit umfängt, stimmt er Trauergesänge an, worin die ganze Nation ihres Geschickes Tragik zu beklagen scheint. Aber es ist kein Jammern und Klagen vom Schmerz Gebeugter, es ist vielmehr wie der Aufschrei des von Gott verlassenen Gekreuzigten: „Eli, Eli, lama asabthani“?!“ Wenn auch noch so erniedrigt, bleibt das Heroische dennoch aufrecht, weiß selbst im höchsten Schmerz die Würde zu wahren. Der Rhythmus der Polonäse bleibt ungebrochen, obschon sie im Grunde eine Marcia funebre geworden ist.

Die beiden, lange Zeit verkannten, heute aber wegen ihrer an Wagner, ja sogar an Richard Strauß gemahnenden, harmonischen Kühnheiten voll gewürdigten Polonäsen in C-moll op. 40 (Nr. 2) und in As-dur (op. 61, die sogenannte „Phantasiepolonäse“) sind die Repräsentanten dieser Art.

Die erstgenannte, nahezu symphonisch gehalten, ist ein ausgesprochener Trauermarsch. Hinter dem Sarge der zu Grabe getragenen Polonia schreiten ihre edelsten Söhne: gramerfüllt, jedoch ungebeugt. Denn sie wissen: es ist nur eine Scheintote, die hier mit Gewalt in die Grube versenkt werden soll. Sie wird auferstehen, früher als ihre Grabschaufler

ahnen. Dennoch ist die Trauer um sie eine um so größere, weil sie eben bei lebendigem Leib begraben wird. Eine dumpfe, bohrende Trauer, gemischt mit verhaltenem Ingrimm, mit einem Sichaufbäumen gegen die Schicksalsmächte. Aber auch mit einem Insichgehen, einem Grübeln darüber, warum es so hat kommen müssen; mit Selbstanklagen und doch wiederum -entschuldigen; so immerfort im circulus vitiosus ... bis dann endlich das von namenlosem Weh gepeinigte Herz in einem stillen Weinen die langgesuchte Befreiung findet.

In der bis vor gar nicht langer Zeit am wenigsten verstandenen und darum wohl gänzlich falsch beurteilten Phantasiepolonäse, die gleichfalls ein Trauermarsch, erreicht der Schmerz der Nation um die verlorene Freiheit seinen erschütterndsten Ausdruck. Gegen den Schluß wird er jedoch überwunden und weicht der trotzig erwachenden Hoffnung auf die Wiedergeburt, jener unausrottbaren Hoffnung, für die der Dichter der polnischen Nationalhymne das Wort gefunden: „Noch ist Polen nicht verloren, solange wir leben!" In tonsprachlicher Hinsicht enthält diese Schöpfung eine Fülle von Neuheiten, deren Bedeutung erst in unseren Tagen erkannt wurde. Für die Wiedergabe des tiefsten Wehs und höchsten Leids seiner Brüder, nicht minder aber ihres unbeugsamen Willens zur Wiedergeburt hat der „Neutöner" Chopin hier tonsprachliche Ausdrucksgipfel erklommen, die sowohl für Wagners Tetralogie als auch für Straußens „Elektra" vorbildlich geworden sind. Namentlich die ersten 22 Takte dieser Polonäse erwecken ganz den Eindruck, als ob sie von einem unserer modernsten Tonsetzer herstammen würden. Und im letzten Teil findet sich eine, die Auferstehung Polens symbolisierende Trillerstelle, die geradezu an den berühmten Triller in der Szene vor Brünnhildens Erwachen im dritten Akt des „Siegfried" gemahnt.

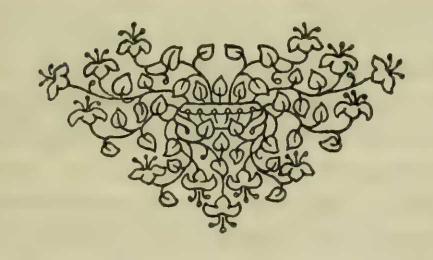
Eine besondere Stellung nimmt unter ihren Schwestern die, zusammen mit der in Es-moll, als Opus 26 erschienene Cis-moll-Polonäse (Nr. 1) ein. Ihrem ganzen „Wesen" nach darf sie als jenes Zwischenglied angesprochen werden, mit dem Chopin den Übergang von den Jugend- zu den Meisterpolonäsen zu vollziehen im Begriffe stand. Denn sie trägt alle Merkmale einer solchen Übergangschöpfung. Das dem Tondichter vorschwebende Ideal: die Tanzpolonäse zu einer Tondichtung umzugestalten, strebt hier mit nicht zu verkennender Deut-

lichkeit seiner Verwirklichung entgegen, zerfließt ihm jedoch immer wieder sozusagen unter den Händen. Und dies vor allem dadurch, daß er in dem Bestreben, den „Tanz“ zu poetisieren, ihn mitunter in so radikaler Weise verdrängt, daß ihm die „Seele“, das ist der Rhythmus, nahezu ausgeht. Was eine Polonäse sein sollte, hört zum überwiegenden Teil überhaupt auf, es zu sein, ist vielmehr nur ein wundervolles Phantasieren, das stellenweise sich erst zu besinnen scheint, wohin es im Grunde zielt. Für die beabsichtigte Verschmelzung des Tanzelementes mit dem poetischen ist das richtige Mischungsverhältnis noch nicht gefunden, wird offensichtlich erst tastend gesucht. So gleich zu Beginn, wo mit den stolzkühnen Anfangsakkorden das die späteren Polonäsen zeichnende Heroische schon strahlend hervorbricht, um jedoch bald von dem „Żal“ überflutet zu werden, der in der Folge so sehr alleinherrschend wird, daß er jeden Anlauf zur „Polonäse“ völlig unterdrückt. Diese muß sich förmlich durch die — freilich himmlischschöne, von Liebessehnsucht erfüllte — Kantilene hindurchringen, was ihr aber auch nur an einzelnen Stellen gelingt. Trotz alledem gehört diese Schöpfung, wenngleich sie keine eigentliche „Polonäse“ und daher mit den späteren sich nicht messen kann, dennoch zu den besten unseres Meisters. Denn ihre harmonischen Schönheiten, ihre ungemein feine und neuartige Melodienführung, sowie ihr schier unerschöpflicher Reichtum an Modulationen stempeln sie zu einem Meisterwerk sui generis.

Von den zur Veröffentlichung gelangten Erstlingspolonäsen kommen vor allem drei als Opus 71 erschienene in Betracht. Die erste in D-moll aus dem Jahre 1827, verrät ungeachtet der offenkundigen Patenschaft Webers, die auch bei den übrigen nicht zu verkennen ist, schon ganz deutlich die „Klaue des Löwen“, und verdient überhaupt, als die Schöpfung eines Siebzehnjährigen, Bewunderung. Dies gilt auch von der zweiten in B-dur; während die dritte in F-moll entschieden die vollendetste von allen dreien ist, weil in ihr der nachmalige unerreichte Meister der Polonäse sich am vernehmlichsten ankündigt. In einem seiner Briefe aus dem Jahre 1829 erwähnt Chopin, daß diese Polonäse das besondere Interesse der überaus musikalischen Tochter Elise des Fürsten Anton Radziwill erregt habe, auf dessen Gut er damals zu Gaste weilte.

Neben diesen dreien mutet die letzte von den veröffentlichten Jugendpolonäsen des Meisters: die „posthum“ ohne Opuszahl erschienene in Gis-moll aus dem Jahre 1822, zwar noch „grün“ an, enthält jedoch schon manches, was nicht darauf schließen ließe, daß ein Zwölfjähriger sie geschaffen hat.

Zum Schluß sei noch auf die hier beigegebenen beiden Kindheitspolonäsen in As-dur und in Ges-dur als auf das „erste Stammeln“ des künftigen Genies hingewiesen. Die erste hat Chopin in seinem 9. Lebensjahr, die zweite nicht viel später komponiert. Sie waren von dem Verfasser des vorliegenden Buches zum erstenmal in dem ersten Chopin-Heft der Berliner Halbmonatsschrift „Die Musik“ veröffentlicht worden.





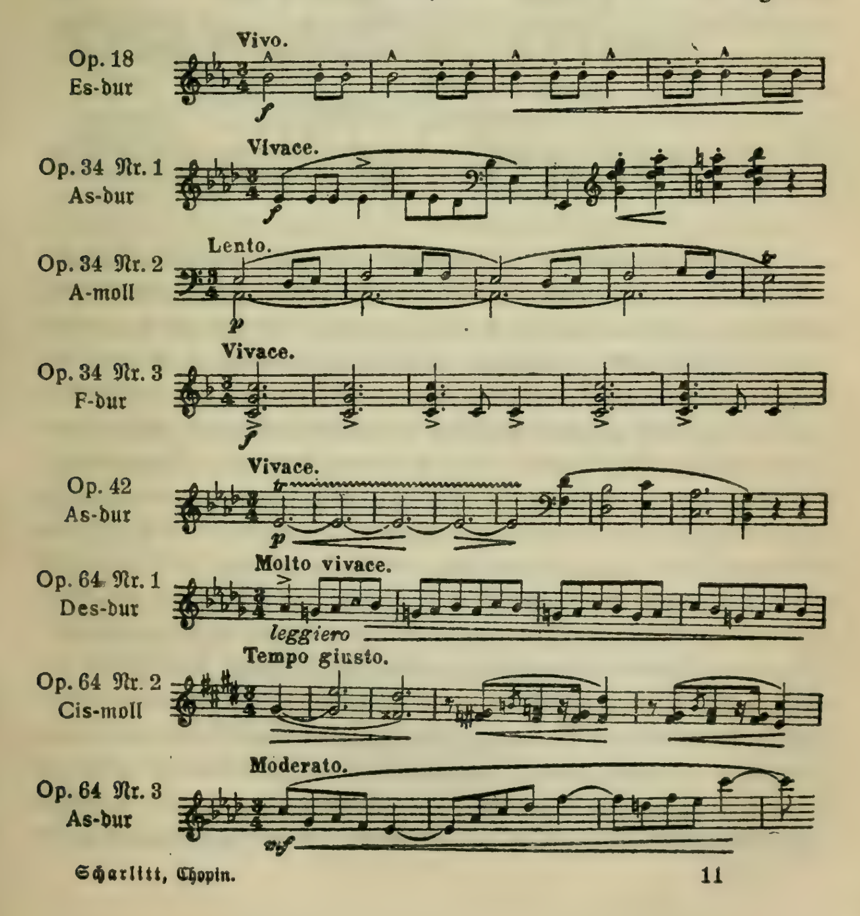
Walzer.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken. Ausgabe von Ignaz Friedman. Erster Band.]

„Ich lerne hier nichts von dem, was von Natur wienerisch ist. So kann ich z. B. noch keinen Walzer wie es sich gehört tanzen, das ist wohl Beweises genug." So schrieb der junge Chopin in einem Brief aus der Zeit seines zweiten Wiener Aufenthaltes (1831) an die Angehörigen. Für die mit der Donaustadt aufs engste verknüpfte volkstümliche Form des Walzers hatte er überhaupt keine Liebe aufzubringen vermocht und an ihren beiden Schöpfern, Lanner und Strauß, darum auch kein gutes Haar gelassen. Es verdroß ihn insbesondere, daß sie, in denen er nichts anderes als „Musikanten" jener Gattung zu erblicken vermochte, wie sie auch in den Volksgärten Warschaus sich produzierten, von den in sie vernarrten Wienern „Kapellmeister", und ihre Walzer „Werke" genannt wurden. Vielleicht war es auch der Zorn über die „Walzerkönige", der ihn dazu bewogen hat, während seines Wiener Aufenthaltes einen von seinen „Gegenwalzern" zu schaffen. Daß er für diesen in der Wienerstadt keinen Verleger zu finden vermochte, mag ihn nur in seiner Überzeugung von dem durch die beiden „Musikanten" „verdorbenen musikalischen Geschmack" der Wiener, wie es in einem anderen Briefe heißt, bestärkt haben. War es ihm nun auch in der Folge nicht gelungen, den „Geschmack" der Walzerstadt nach dieser Hinsicht zu bessern, so hat er mit der Zeit doch den Walzer selber in einer Weise „verbessert", wie außer ihm nur noch Schubert und Weber. Und das ist wohl die bewunderungswürdigste Leistung seines Ingeniums gewesen. Er, der nichtdeutsche Tonschöpfer, erweist sich auch auf einem, seinem Wesen im Grunde fremden Gebiete ebenso als „Neutöner", wie in den Masurken und Polonäsen, indem er den Tanzwalzer zu einem bestrickenden Tongedicht umschafft. Ein wahrer Midas der Töne, dem was er „berührt", sich in lauterstes Tongold verwandelt! Oder, um einen noch besseren Vergleich zu wählen: wie die Biene

aus den Blumen, so „saugt" er aus dem der Volksseele, sei es nun die stammeigene oder fremde, entsprießenden Tongewächs den „Seim". Mit anderen Worten: was dieses an poetischem Feingehalt birgt, wird von Chopin in wundervollster Weise „herausdestilliert". So ist, wie in den Masurken, auch in den Walzern der „Tanz" fast nur noch so vorhanden, wie im Schmetterling der ehemalige Raupenleib. Der „resche und fesche" Walzer ist zu einem traumhaft-duftigen Gebilde geworden, hat gleichsam seine „Seele" ausgehaucht, die nun in jenseitigen Sphären ihr „höheres Dasein" führt.

Und ähnlich wie bei den Masurken vollzieht sich auch hier diese Metamorphose sozusagen organisch, weil in stufenweiser Entwicklung. Freilich kann der Vergleich mit den Masurken nur mutatis mutandis gelten.



Op. 69 Nr. 1 As-dur — Lento. *p con espressione*

Op. 69 Nr. 2 H-moll — Moderato. *p*

Op. 70 Nr. 1 Ges-dur — Molto vivace. *f brillante*

Op. 70 Nr. 2 F-moll — Tempo giusto. *mf*

Op. 70 Nr. 3 Des-dur — Moderato. *mf dolce e legato*

Op. posth. E-moll — *p*

Denn ſo „revolutionär“ wie in den letzteren iſt Chopin in ſeinen Walzern keineswegs. So groß auch hier ſein tonſchöpferiſcher Genius ſich erweiſt, es ſind ihm dennoch gewiſſe Grenzen gezogen, die ſich aus der ſeinem Weſen letztlich doch „artfremden“ Sprache, der er ſich hier bedienen muß, ergeben. Er, der in ſeiner Muſik gewiſſermaßen immer „polniſch“ ſpricht, weil er einerſeits aus dem Geiſt der polniſchen Volksmuſik, andererſeits aus dem ſeiner Mutterſprache ſchöpft, vermag dies in den Walzern nicht, wo er auf das univerſell-muſikaliſche Element ſich zu beſchränken genötigt iſt, der Weg zu der ſeine Eigenart bildenden innigen Verſchmelzung dieſes Elementes mit dem nationalen ihm verſchloſſen bleibt. Die letztere wird hier jedoch vollwertig „erſetzt“ durch dasjenige, was für Chopin von ſeiner früheſten Jugend her „Lebenselement“ bedeutet: die Salonatmoſphäre. Der verhätſchelte Liebling der ariſtokratiſchen Salons iſt es, der in den Walzern ſich dieſe „große Welt“ in verklärter Geſtalt wiederaufbaut. Ihre ſtrahlende Pracht und Eleganz, ihr vornehm-exkluſives Weſen, ihre feinen Sitten und glatten Formen ſind hier ebenſo unvergleichlich in Töne gebannt, wie die einſtige Glorie Polens in den Polonäſen, oder das polniſche Dorf in den Maſurken. Aber wie bei Chopin immer das Allgemeine im

Individuellen verankert ist, wie in den Polonäsen und Masurken letztlich nur seine eigenen Träume erklingen, so ist es auch in den Walzern vor allem er selber, der von den im Salon erlebten Herrlichkeiten träumt. Darum begegnen wir selbst in diesen seinen lebenbejahenden Schöpfungen mitunter dem wohlbekannten Gefühl, das in nahezu allen übrigen den Grundton bildet: dem „Żal". Ihn vermochten im Innern des Menschen Chopin sogar alle Herrlichkeiten der großen Salonwelt niemals ganz zu betäuben. Mitten in den schönsten Erlebnissen des Salons, in den er sich eben wegen des ihm das Leben vergällenden „Żal" immer wieder flüchtete, wurde er häufig ganz plötzlich von diesem übermannt. Dann erlosch vor ihm aller ihn umgebende Glanz . . . er befand sich von neuem in seinen „espaces imaginaires", von denen er der Schwester Luise einmal schreibt; träumte offenen Auges. Und solche „Visionen" sind es eben, die in manchen seiner Walzer ganz unvermutet auftauchen. Der Lebensluft atmende Tanzsaal verschwindet mit einemmal und zeigt gleichsam seine „Kehrseite" . . . den Friedhof. Der „Tanz" wandelt sich unversehens zu einem schmerzvollen Klagen an Gräbern, um jedoch ebenso plötzlich wiederzukehren. So drückt das innerste Wesen des Tondichters auch den Walzern sein eigentümliches Gepräge auf.

Wie an den Masurken läßt sich auch an den Walzern der tonschöpferische Entwicklungsgang Chopins genau verfolgen. Die Erstlingswalzer weisen ebensowenig wie ihre Masurkengeschwister individuelle Merkmale auf. Eine Ausnahme bildet unter ihnen nur der in den Gladkowska-Liebessturmtagen geschaffene in Des-dur (op. 70, Nr. 3), dessen sehnsuchtsvoll-träumerische Melodie ihn zu einem poetischen stempelt.

Erst mit dem Jugendwalzer in H-moll, der, zusammen mit dem in F-moll, von Fontana in seiner Sammlung nachgelassener Kompositionen des Meisters als Opus 69 bzw. 70 herausgegeben wurde, findet Chopin den Weg zu sich selber. Er ist fast schon ganz „chopinisch", weil er kein Tanz mehr, sondern ausgesprochene Tanzdichtung. Sein Melos zählt zu den schönsten unseres Tondichters, und manche stellen ihn darum sogar höher als den zuallererst erschienenen von Chopins Walzern: den großen, brillanten in Es-dur, op. 18, der von Schumann-Florestan so verherrlicht wurde, dessenungeachtet aber entschieden der weniger poetische ist.

Der echte Chopin meldet sich jedoch erst in den drei brillanten Walzern op. 34, von denen jeder seinen besonderen Charakter besitzt.

So ist Nr. 1 in As-dur eine wahre Apotheose des Tanzsaals, mit seiner Lebenslust atmenden Atmosphäre, seinen von heimlichem Liebeszauber erfüllten „Nebengemächern", wo die sinnberauschenden Walzerklänge nur noch gedämpft, wie aus dem Saal dorthin sich verirrend, oder als Nachhall in den durch sie liebestrunken gewordenen Herzen der Paare ertönen.

Von dem zweiten in A-moll, dem Liebling seines Schöpfers, darf gesagt werden, daß er eigentlich gar kein Walzer, sondern eher ein in dessen Rhythmus gesungenes Wiegenlied ist. Eine „Walzer-Berceuse", deren vom „Żal" durchsetzter Melos aus demselben Quell geschöpft ist, der die Notturnen Chopins gespeist hat: aus den einzigartigen, wunderschönen kleinrussischen oder ruthenischen Volksweisen, von denen in dem die Lieder der Nacht unseres Meisters behandelnden Abschnitt die Rede sein wird.

Wenn auch in poetischer Hinsicht weit hinter seinen beiden Vorgängern zurückstehend, ist der dritte Walzer dieses Opus: der in F-dur, dennoch echter Chopin, obschon in ihm der „Tanz" stärker als in den anderen hervortritt. Es ist eben der, trotz allem ihn niederdrückenden „Żal", in des Lebens lichtvollster Sphäre sich am wohlsten fühlende „Salonmensch" Chopin, der hier, namentlich vom 17. Takt angefangen, ihre überschäumende, allem Jammer der Welt trotzende Daseinsfreudigkeit in geradezu „sichtbarer" Weise zur Wiedergabe bringt.

Wohl einer der ureigensten, weil alle individuellen Merkmale dieser seiner Schöpfungen in sich vereinigende Walzer Chopins ist der in As-dur, op. 42. Was ihm jedoch gleich zu Beginn seine ganz besondere Marke aufdrückt, ist die kunstvolle Vereinigung des zweiteiligen Rhythmus der Melodie mit dem dreiteiligen der Begleitung. Nur ein Chopin konnte sich einen solchen grundsätzlichen „Umsturz" erlauben, ohne dem „Walzer" Gewalt anzutun, der trotz dieses ungewohnten rhythmischen „Gespanns" nichts von seiner flotten Beweglichkeit einbüßt. Diese steigert sich hier vielmehr sogar zu einem immer wiederkehrenden, ungemein leichten und anmutigen Dahinschweben, ja, in manchen Teilen, so namentlich in dem in Des-dur, zu einer geradezu tollen Ausgelassenheit, die nur von dem wie ein schmachtendes Liebesgeständnis klingenden, sehnsuchtsbangen sostenuto für eine Weile unterbrochen wird, gleich darauf sich jedoch nur noch wilder gebärdet. Wie denn überhaupt die ganze „Poesie des Walzers" hier eine ihrer vollendetsten Projizierungen gefunden hat.

Von den drei Walzern des Opus 64 hat der erste in Des-dur, der berühmte „Kleine Hund"-Walzer, sich die größte Popularität gewonnen. Er verdankt sie zum Teil seinem eigenartigen Beinamen, an den sich die folgende Anekdote knüpft. George Sand besaß ein Hündchen, das wie viele seiner Stammesgenossen die Gewohnheit hatte, sich rundherum zu drehen, um seinen Schwanz zu erwischen. Als es nun eines Abends wieder einmal diesen vergeblichen Versuch erneuerte, meinte die Dichterin zu Chopin: „Wenn ich Ihr Talent besäße, würde ich für diesen Hund ein Klavierstück schreiben." Der Meister, dem jeder Wunsch der Freundin Befehl war, setzte sich sogleich ans Klavier und improvisierte diesen entzückenden Walzer, der an Beweglichkeit und Eleganz nicht seinesgleichen findet und darum auch zu den gelungensten Stücken der Klavierliteratur zählt. Leider hat eine falsche, weil durch nichts begründete „Tradition", aus ihm den „Minutenwalzer" gemacht, als welcher er das beliebte „Paradestück" einer gewissen Sorte von Klaviervirtuosen bildet.

Der zweite in Cis-moll ist ein überaus zärtliches Liebeslied. In der wunderschönen, innig-süßen Kantilene seines dritten Teiles findet sehnendes Liebesverlangen unvergleichlich hinreißenden Ausdruck.

Fast ein „Stiefbruder" der beiden letztgenannten ist der dritte in As-dur. Wohl besitzt er einen violon-celloartig klingenden, sehr schönen Mittelsatz in C-dur, wie er auch manche anderen „echt chopinischen" Einzelheiten aufweist, hält jedoch einen Vergleich mit seinen Opusgefährten nicht aus, weil er kein poetisches Gebilde, vielmehr nur eine, freilich sehr gelungene, „Komposition" ist.

Unter den „posthum" in der Sammlung Fontanas erschienenen Walzern ist der in Ges-dur op. 70, Nr. 1 der gelungenste. Er ist von Chopin in der Zeit seiner aufkeimenden Liebe zu der Komtesse Marie Wodzińska geschrieben worden und deshalb von der Poesie der „süßen Not" erfüllt. Für die Komtesse war auch der elegische As-dur-Walzer op. 69 Nr. 1 (1836) in der Abschiedsstunde des gemeinsamen Dresdener Aufenthaltes als Stimmungsbild der letzteren geschaffen worden.

Schließlich ist noch der ohne Opuszahl erschienene E-moll-Walzer als einer von jenen zu nennen, die eine „Vorstufe" zu den nachher geschaffenen, vollendeteren darstellen.





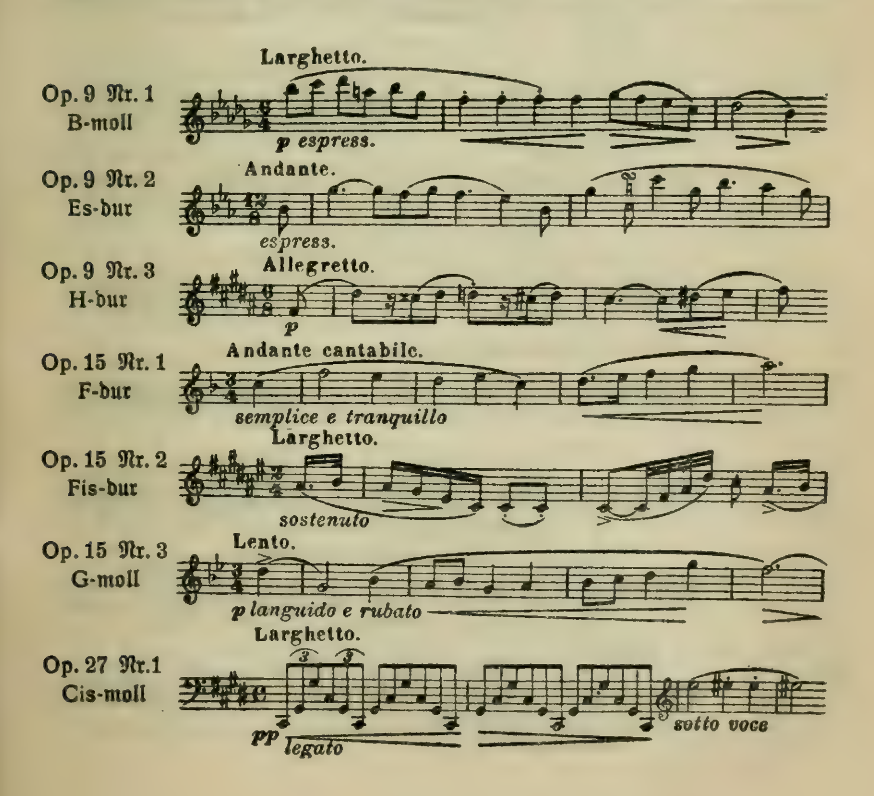
Nokturnen.

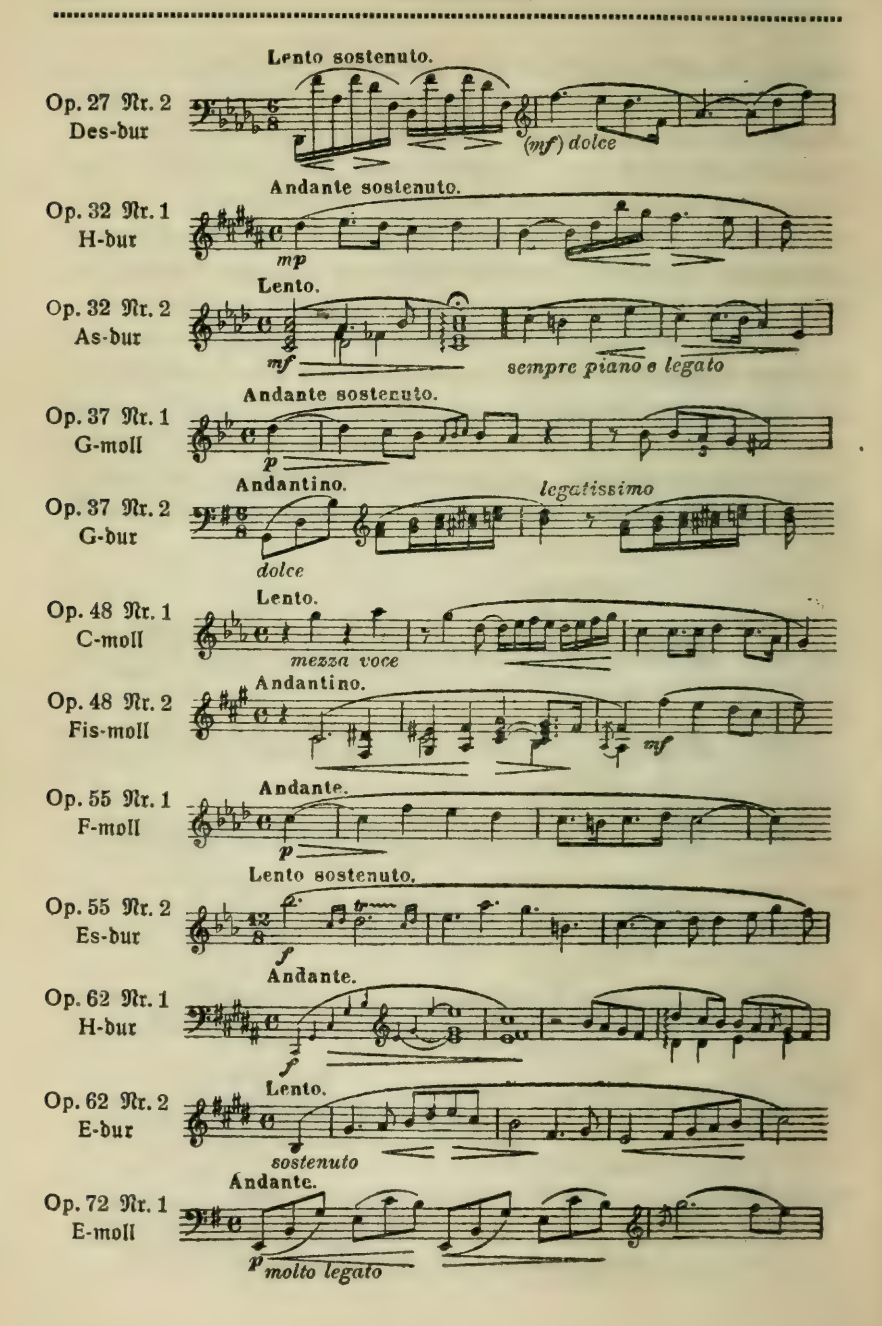
[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Vierter Band.]

Obwohl diese Schöpfungen sich mit seinem Namen so innig verknüpft haben, daß sie für die Allgemeinheit fast zu dessen Synonym geworden sind, hat Chopin in ihnen gleichwohl nur eine musikalische Form der höchsten Vollendung entgegengeführt, die vor ihm bereits geschaffen worden war. Gilt auch unser Meister heute mit Recht als der Sänger der Nokturnen, so bleibt es doch das ungeschmälerte Verdienst des irischen Tondichters John Field, der eigentliche Schöpfer des „Nachtstückes" und als solcher für Chopin vorbildlich gewesen zu sein. Es war vielleicht einer der seltsamsten Einfälle der Natur, daß sie zwei so grundverschieden gearteten Wesen wie die beiden, die nämliche Gabe verliehen hat: die Nacht zu besingen. Denn Field war, im Gegensatze zu Chopin, nicht nur ein Genußmensch in dieses Begriffes übelster Bedeutung, er war auch äußerlich so beschaffen, daß er, nach dem Ausspruch eines Franzosen, an Falstaff gemahnte. Dieser „Elefant" hatte aber eben, um das bekannte Witzwort Rossinis über eine dickleibige Sängerin zu gebrauchen, „eine Nachtigall verschluckt", die aus ihm zartinnige „Lieder der Nacht" heraussang. Es ist jedoch nur die „mondbeglänzte Zaubernacht", die hier besungen wird; das durch sie geweckte süß-sehnsüchtige irdische Liebesverlangen, was in Fields „Nokturnen" schmelzenden Ausdruck findet. In jene „Nacht", die Nietzsche „tief" nennt „und tiefer als der Tag gedacht", die bei dem Schöpfer des „Tristan" „Weltennacht" heißt, dringt der ganz „diesseitige" irische Sänger der Nacht nicht ein. Seine Nokturnen sind darum eigentlich nur poesievolle Serenaden: ausgesprochene „Erdennachtstücke". Erst dem Genius Chopins bleibt es vorbehalten, sich aus der Erden- in die Weltennacht aufzuschwingen; und Wagner folgt im „Tristan" seinen Spuren. Field weist

unserem Tondichter gleichsam nur den Weg in das Reich der Nacht, löst ihm bloß die Schwingen zu dem Hochflug in jene Regionen dieses Reiches, die für ihn selber ein „Kanaan“ bedeuten. In seinen Erstlingsnokturnen noch ganz „fieldisch“, noch ganz „hienieden“, lernt Chopin nach und nach sich ins Überirdische emporzuheben. Und seine Lehrmeisterin ist hierbei wiederum die Urmutter aller Tondichtkunst: die singende Volksseele. Diesmal jedoch nicht die seines eigenen, vielmehr die des Bruderstammes: der Kleinrussen oder Ruthenen.

Polen und Kleinrussen sind nämlich Stammesbrüder; und die kleinrussischen Volksweisen wurden in Polen seit jeher ebenso gesungen wie die eigenen. Im Vergleich zu den letzteren sind die der Kleinrussen oder Ruthenen, die von ihnen „Dumki“ genannt werden, bei weitem schöner und ergreifender. Ja, hinsichtlich ihres geradezu beispiellosen Melodienreichtums, der sie namentlich zeichnenden Tiefe der Empfin-




Op. 27 Nr. 2
Des-dur
Lento sostenuto.
(mf) dolce
Op. 32 Nr. 1
H-dur
Andante sostenuto.
mp
Op. 32 Nr. 2
As-dur
Lento.
mf
sempre piano e legato
Op. 37 Nr. 1
G-moll
Andante sostenuto.
p
Op. 37 Nr. 2
G-dur
Andantino.
legatissimo
dolce
Op. 48 Nr. 1
C-moll
Lento.
mezza voce
Op. 48 Nr. 2
Fis-moll
Andantino.
mf
Op. 55 Nr. 1
F-moll
Andante.
p
Op. 55 Nr. 2
Es-dur
Lento sostenuto.
f
Op. 62 Nr. 1
H-dur
Andante.
f
Op. 62 Nr. 2
E-dur
Lento.
sostenuto
Op. 72 Nr. 1
E-moll
Andante.
p molto legato

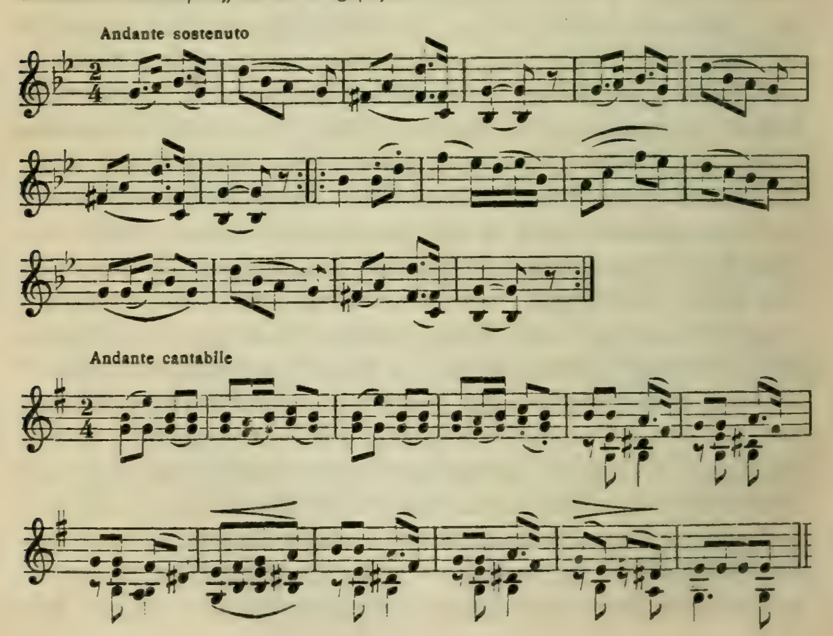
dung, todesbangen Traurigkeit und schmerzvollen Klage finden sie überhaupt nicht ihresgleichen unter den Volksliedern des Menschengeschlechtes. Sie sind in der musikalischen Welt leider noch immer zu wenig bekannt, weil bislang kaum ein verschwindend kleiner Bruchteil zur Herausgabe gelangt ist. Wenn aber einmal dieser schier unerschöpfliche Liederschatz gehoben sein wird, dann werden auch die Fäden, die von hier zur Musik Chopins führen, klar zutage treten. Dann wird es sich vor allem zeigen, daß namentlich dasjenige, was seinen Notturnen ihre Einzigartigkeit verliehen hat: die unsagbare Schwermut und Todestraurigkeit, die bange Klage und Zerrissenheit, das Nächtig-Schauerliche und Geheimnisvoll-Jenseitige, ja sogar das Dramatische, auch das Grundkriterium der kleinrussischen oder ruthenischen Weisen bildet.

Der von Natur träge, kopfhängerische, zur Melancholie neigende Kleinrusse oder Ruthene vermag sich überhaupt gar nicht zu einem lustigen Liedchen aufzuschwingen. Was er immer singen mag, es wird am Ende doch nur ein von Tränen erfülltes „Nachtstück" draus. Er ist eben sozusagen ein „Stiefbruder" des Polen. Denn obschon ein Kind derselben Erde, ist er von ihr dennoch „stiefmütterlich" behandelt worden. Sie versagte ihm alle jene glänzenden Eigenschaften, womit sie den Polen so reichlich bedacht, gab ihm jedoch wie als „Ersatz" dafür ... „der Lieder süßen Mund". Diese Lieder bildeten indes Jahrhunderte hindurch keineswegs seinen alleinigen Besitz. Der polnische Stammesbruder, der „Nachbar", wie er in einem der herrlichsten kleinrussischen Lieder genannt wird, sang sie immer mit. Es gab bis vor nicht langer Zeit kein polnisches Haus, in dem die unvergleichlichen „Dumki" unbekannt geblieben wären. In Chopins Jugendtagen aber waren sie noch völlig „Gemeingut", weil damals eben noch keine „Ruthenenfrage" bestanden hatte, die Ruthenen selber sich als „geent Ruthenus, natione Polonus" fühlten und von den Polen darum noch als „Brüder" betrachtet werden durften. Das Verhältnis beider Stämme zueinander war mit einem Wort noch ein solches, daß die kleinrussischen Weisen von Chopin einfach als „unsere" betrachtet wurden. Indem er aus ihrem Geiste heraus schuf, hatte er gar nicht die Empfindung des „Fremden", nicht zu seiner Scholle Gehörenden, weil ja auch sie aus dieser hervorgesprossen sind. Ja, sie mußten gerade ihn wegen ihrer, seinem innersten Wesen verwandten Elemente besonders mächtig anziehen. Ent-

halten sie doch, abgesehen von ihrem fabelhaften Melodienreichtum, nicht wenige, ganz „neuzeitlich“ anmutende rhythmische und chromatische Feinheiten. Vor allem aber war es ihr Lyrismus, der wahlverwandte Saiten in ihm zum Erklingen brachte, das „Gesangliche“, um dessentwillen ihn ja auch die Musik des Südens so gefangen nahm. Ungleich bedeutender als der italienische ist eben doch, weil näherliegend, der kleinrussische Einschlag in dem so viel bewunderten „Gesanglichen“ seiner Musik. Der letztere ist nun aber nirgends so offenkundig ausgeprägt wie in den Nokturnen. Es genügt, einige kleinrussische Volksweisen zum Vergleich heranzuziehen, um dies unzweifelhaft festzustellen. Manche bezaubernde Nokturne Chopins wird da in ihrem tränenvollen Melos an die einzigartige klagende „Dumka“ in geradezu frappierender Weise gemahnen[1]).

---

1) Als bezeichnende Beispiele seien hier zwei der populärsten und dadurch, daß sie von dem Verfasser des vorliegenden Buches in dem „Rußland“-Sonderheft der Halbmonatschrift „Die Musik“ zusammen mit einer größeren Anzahl kleinrussischer Volkslieder veröffentlicht worden sind, in deutschen Musikkreisen nicht mehr ganz unbekannten von diesen „Dumki“ angeführt:



Daß nun aber diese „Dumki“ für Chopin zum Grundelement seiner Nokturnen geworden sind, findet die Erklärung vor allem darin, daß sie selber gleichfalls, und zwar in buchstäblichem Sinne, „Nachtstücke“ bedeuten. Sie sind wahre „Kinder der Nacht“. In den langen, bangen Winternächten seines Heimatlandes, die für den blutarmen Kleinrussen dadurch zu um so trostloseren werden, daß er sie, die schon zu einer Zeit beginnen, die anderwärts noch Nachmittag heißt, in der Regel im Finsteren zubringt, kommt ihm sein tragisches Geschick mehr denn je zum Bewußtsein. Und seine beklommene Seele wird dann zum Saitenspiel, singt sich ein Lied um das andere von dem namenlosen Weh, das sie erfüllt. Die Nacht ist seine Vertraute; er liebt sie mit ihrem geheimnisvollen Dunkel, das ihn, den sonst Insichgekehrten, Schweigsamen, redselig macht. Auch für ihn, das ärmste unter den Menschenkindern, „reden nun lauter alle springenden Brunnen“. Er wird durch die Nacht zum Wort- und Tondichter. Er hört das seltsame Wispern und Raunen der bei ihm „Chochliki“ geheißenen Wichtelmännchen, den sinnbetörenden Sang der „Russalken“; hört die unheilbringende Sturmgöttin Dziewonia durch die Welt rasen und toben, „weil man ihr ihren Liebsten geraubt“. Die Seelen der Verdammten wimmern und klagen draußen, klopfen ihm ans Fenster, Einlaß begehrend. — So schafft die Urmutter aller Tondichtkunst, die singende Volksseele . . . ihre „Nokturnos“ und ihre „Balladen“. Das tonschöpferische Genie findet dann in diesen Urgebilden gleichsam den Rohstoff, aus dem es seine Wunderwerke formt. Chopin wird der große „Sänger der Nacht“, weil er als Sohn der Erde, die auch des Kleinrussen Mutter, in seinem Wesen neben den polnischen, die kleinrussischen Elemente ebenso besitzt, wie die großen polnischen Dichter Słowacki, Malczewski und Zaleski, in deren Dichtungen die „Ukraina“, wie der von den Kleinrussen bewohnte Länderstrich heißt, ihre poetische Verklärung gefunden hat.

Noch schlimmer als den Polen ist es, infolge der historischen Ereignisse, den Kleinrussen mit ihrem Geistesleben ergangen. Zur Rolle von Satelliten dieser ihrer Stammesbrüder verurteilt, vermochten sie weder einen dichterischen, noch einen tonschöpferischen Genius hervorzubringen, der ihrem Kollektivempfinden den vollendetsten Ausdruck verleihen sollte. Dieses fand den letzteren vielmehr erst auf dem einzigartigen Umweg über den „Nachbar“, den polnischen Stammesbruder, zunächst

in dessen dichterischen Genien, als es ihm selber nach dem Zerfall seines Reiches gelungen war, sie hervorzubringen. Ebenso aber mußte es hinsichtlich seiner musikalischen Seite gewissermaßen so lange warten, bis der „Nachbar“ sein eigenes tonschöpferisches Genie hervorgebracht hatte. Wie es seinen dichterischen Ausdruck durch die polnischen Poeten Słowacki, Malczewski und Zaleski gefunden hatte, so fand es nunmehr seinen musikalischen durch den polnischen Tondichter Chopin. So erweist sich Chopins Genius auch in den Notturnen, ungeachtet dessen, daß Field bei ihnen Pate steht, als ein in dem Erdreich, das ihn hervorgebracht, tiefverwurzelter, weil auch der Kleinrusse zu diesem Erdreich mitgehört.

Was nun unseren Tondichter zu den kleinrussischen Volksweisen am meisten hinziehen mußte, war jenes auf Deutsch unnennbare Gefühl, aus dem sie geboren sind, und das sein eigenes Innere mit den Jahren fast ganz erfüllte: der „Żal“. Diesen fand er hier in seiner, wenn so gesagt werden darf, radikalsten Form. Nicht Dantes „Nessun maggior dolore“ mehr, sondern letzte, völlige Resignation, Sehnsucht nach der Erlösung. Und wenn nun der „Żal“ in ihm selber jenen Höchstgrad erreicht, der ihn wie Tristan „aus des Tages eitler Pracht und prahlendem Schein“ in das „Wonnereich der Nacht“ sich flüchten läßt, dann erklingen vor seinem Tondichterohr die wundervollen kleinrussischen „Lieder der Nacht“. Aus ihnen heraus formen sich ihm seine eigenen, worin er in einer Weise wie niemand zuvor und wie nach ihm nur der Schöpfer des „Tristan“ die Nacht besingt. Und wiederum sind es die national-musikalischen Elemente, aus denen hier die neuen universellmusikalischen hervorsprießen.

Eine wahrhaft „neue Welt“ ist es, in die er uns hier führt; eine Wunderwelt der zartesten, süßesten und bezauberndsten, wie aus jenen Regionen herstammenden Klänge, von denen die Pythagoräer meinten, daß sie als „Sphärenmusik“ ertönen. Was die Nacht für den Staubgeborenen an Kosmisch-Urgeheimnisvollem, an Irdisch-Zauber- und Schauervollem birgt, was in seines eigenen Inneren nächtigen Abgrundtiefen, ihm selber rätselvoll und fremd, hauset, erwacht in dieser „neuen Welt“ zu tönendem Leben. Und das ganze Märchenreich der „blauen Blume“ tut sich hier auf, von dem sie alle träumten, denen es gleich unserem Tondichter, dem es wie keinem von ihnen sich erschlossen,

die wahre Heimat bedeutete. Darum ist auch der Sehnsucht banger Schrei nach dem, was ihm als Menschenkind Heimatland heißt, in den Notturnen verstummt. Nicht dieses mehr, wie es in den Masurken geschieht, wird von ihm hier in verklärter Gestalt wiederaufgebaut. In den Notturnen kehrt vielmehr der Sohn des „Traumreiches der Poesie" in seine Urheimat zurück. Wie die Masurken nach dem irdischen Vaterland, so tragen sie ihn nach jener auf ihren Flügeln fort. Und er ist dort nicht minder „zu Hause" wie hier. Waldschratt und Nickelmann, Elfen und Nixen sind ihm ebenso Brüder und Schwestern, wie die polnischen Bauernburschen und -dirnen. Er kennt ihren „nächtlichen Reihen" genau so gut, wie den Tanz der letzteren. Er weiß auch, wie Mond und Sterne singen, und bannt diesen Sang in seine Notturnen. Mondsilberfäden sind es, die hier tönen, Sternengold, das klingend funkelt. Deshalb erwecken auch diese einzigartigen Schöpfungen den Eindruck von tönendem Wundergewebe, in das alles hineingesponnen, was unsere Seele von jenem „dunkel-nächt'gen Land", woher wir kommen und wohin wir gehen, ahnungsvoll träumt. Aus der irdischen Nacht, die ihm alle ihre Geheimnisse enthüllt, deren sinnberauschenden Düftesang und herzerhebenden Zauberklang er in seine „Nachtstücke" einfängt, schwingt er sich zur Weltennacht empor, deren Fremdheiten sich ihm entzaubern, wie niemandem zuvor. Aber auch das Herzbeklemmend-Grauenvolle der „Nacht" tut sich in seiner ganzen Schauerlichkeit vor ihm auf. Die Toten erwachen, fassen sich an den Knochenhänden und führen auf dem mondbeschienenen Gottesacker ihren Gespenstertanz auf. Satan verführt die Menschen zu Missetaten, die das Dunkel hüllt. Gemordete werden ins Wasser versenkt, das grollend über ihnen sich schließt. Die in nächtlicher Verborgenheit ihr geheimes Dasein führende sündige Liebe wird von furchtbarer Strafe ereilt. Und ebenso wie in ihre düsterste, dringt er auch in die lichteste, süßeste und bezauberndste Region der Nacht ein. Der hehren Liebesnacht Wunder-Wonnereich erstrahlt in seiner ganzen beseligenden Herrlichkeit. Die geheimnisvolle Wandlung irdischer in himmlische Liebe geht vor sich. Was sich ihm jedoch in einem Maße wie niemandem vordem, weil gleichsam über die ultravioletten Grenzen hinaus, erschließt, ist das Dämmerreich der herabsinkenden Nacht, mit seinen rätselvollen Gemarkungsscheiden zwischen Licht und Finsternis. Wie diese stufenweise

jenes verdrängt, der Kosmos von der Erde sozusagen wieder Besitz ergreift, das Diesseits in das Jenseits zurücktaucht, in dessen unfaßbares Dunkel gehüllt wird, — — — diese ganze zauber- und zugleich doch so schauervolle Metamorphose, die in den Abendstunden vor sich geht, sie findet in den Nokturnen Chopins ihr „musikalisches Analogon" im Sinne Schopenhauers, wie sie es bis dahin in der Tonkunst nicht gefunden.

Eine solche, den Zauber der abendlichen Dämmerung atmende Schöpfung ist gleich die erste von den zur Veröffentlichung gelangten Nokturnen: die in B-moll op. 9, Nr. 1. Schon in ihrem seltsam ätherischen Melos deutet sich das Abendlich-Dämmerige an. Es ist die Melancholie des absterbenden Tages, die hier Klang geworden. Die Nacht schleicht sich allmählich heran, und mit ihr erfaßt Bangen unser Gemüt. Im zweiten Teil breitet sie sich mit den schweren Oktaven immer mehr aus, entfaltet ihren ganzen schauerlich-süßen Zauber und weckt im Herzen namenloses Sehnen, das in der Coda seinen Höhepunkt erreicht.

Die zweite Nokturne in Es-dur des op. 9 weist wohl unverkennbare Verwandtschaft mit der in der nämlichen Tonart geschriebenen Fields auf, enthält jedoch schon den spezifisch-chopinschen „Ton", der ihr eben ihre Eigennote verleiht. Diesen tränenvollen Dumka-Wehmut-Ton hat der irische Nokturnensänger anzustimmen nicht verstanden; er blieb dem polnischen vorbehalten, und hat auch Field so sehr mißfallen, daß er ihn „krankhaft" schalt. Es ist überdies aber auch der gewaltige Chromatiker Chopin, der hier, namentlich im 12. und 14. Takt, jene Regenbogenfäden hineinspinnt, die seinem Vorläufer auf dem Gebiete des Nachtgesanges nicht zu Gebote standen, und in denen eben die abendliche Dämmerstimmung mit ihrem Agoniefarbenspiel zu getreuer Wiedergabe gelangt. Diese Nokturne ist zu einer der populärsten unseres Tondichters geworden.

Mit der H-moll-Nokturne (Nr. 3, op. 9) befreit sich Chopin beinahe schon gänzlich von Field. Dies zeigt sich sowohl in ihrer überaus feinen Form als auch in dem sie namentlich zeichnenden zartinnigen Ausdruck. Vor allem aber kündigt sich hier zum erstenmal der Dramatiker Chopin in dem leidenschaftlichen Intermezzo an, das vom 19. Takt angefangen, zu ganz neuzeitlich klingendem dramatischen Ausdruck sich steigert. Von besonders effektvoller Wirkung ist der Schluß.

In den drei Nokturnen des Opus 15 schwingt sich Chopin zum erstenmal aus der Erden- in die Weltennacht auf. Das Sichloslösen vom Irdischen und Aufsteigen ins Kosmische wird in der ersten: der in F-dur, in den beiden kontrastierenden Teilen mit greifbarer Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht. Das durch die, im ersten wie aus Mondsilberfäden gesponnenen und mit Sternengold gestickten Teil schimmernde erdennächtliche Pracht geweckte sehnsüchtige Verlangen nach den überirdischen Höhen steigert sich in dem zweiten Teil zu leidenschaftstrunkenem Begehren, das am Schluß gestillt wird. Mit dieser ihm hier gelingenden wunderbaren Mischung von Diesseitigem und Jenseitigem löst Chopin sich nicht nur endgültig von Field los, er schafft vielmehr auch schon das völlig neuartige, unvergleichliche Tongebilde, das für immer mit seinem Namen verknüpft bleibt: die Nokturne.

Aus dem Diesseits strebt auch die zweite: die populär gewordene, wunderreiche in Fis-dur. Der zu Beginn mit dem kleinen Crescendo versuchte Aufschwung mißlingt: die Erde zieht ihren Sohn herab; er muß zurück in das Jammertal, das ihn am Schluß der bis zum Cis gesunkenen ersten Phrase umfängt. Mit der nächsten schwingt er sich jedoch von neuem auf, steigt dann nach und nach empor, um im unruhvollen mittleren Teil mit dem gewaltsamen Crescendo sich den Hochflug zu erzwingen und im plötzlich eintretenden Pianissimo die Jenseitssphäre zu erreichen. Mit dem wiederkehrenden ersten Thema sinkt er ins Diesseits zurück.

Von der dritten in G-moll soll der Tondichter „Nach Hamlet!" gesagt, späterhin jedoch gemeint haben: „Mögen sie es selber erraten!" Er hat, trotz des nachträglichen Widerrufs, mit dem Hinweis auf den Dänenprinzen dennoch den richtigen Schlüssel zu diesem unvergleichlichen Tongemälde geliefert, worin alle Wunder neuzeitlicher Tonmalerei sich ankündigen. Denn was in dem von Lebensmüdigkeit erfüllten Anfangsmotiv zum Ausdruck gelangt, gemahnt in der Tat an Hamlets „Sein oder Nichtsein". Die Welt ist auch für den den „Geist" seines gemordeten Vaterlandes immer wieder heraufbeschwörenden Tondichter „aus den Fugen gegangen"; und er stellt sich darum wie der Dänenprinz jene Frage. Sein „Ziel aufs innigste zu wünschen", ist jedoch nicht der durch Selbstmord erzwungene Schlaf, „der das Herzweh und die tausend Stöße endet"; was ihn lockt, sind vielmehr die „Träume dieses

Schlafes", vor denen dem Prinzen graut. Denn sie sind ihm, dem schon hienieden das weite Reich der Weltennacht sich erschließt, nicht fremd. Ihn verlangt es deshalb für immer in deren Schoß aufgenommen zu werden, um ihre bereits vorgekosteten Wonnen „ohne End" zu genießen. Dieses inbrünstige Verlangen nach dem „Wonnereich der Nacht" findet im zweiten Teil in jener Weise Ausdruck, die dem Erdensohn vor allem zu Gebote steht, wenn die Sehnsucht nach dem Überirdischen sein Herz erfüllt: als Gebet, das in einer seiner erhabensten musikalischen Formen, dem Choral, hier unvergleichlich angestimmt wird.

Eine der vollendetsten, weil alle Kriterien des Chopinschen „Nachtstückes" in ihren Höchstblüten vereinigende, ist die nächste Notturne die in Cis-moll, op. 27, Nr. 1. Sie muß nur vor der „Königin der Notturnen", der berühmten in C-moll, zurücktreten, darf jedoch als erste hinter ihr schreiten. In beiden kommt vor allem der Dramatiker Chopin in vollendetster Weise zu Worte.

In der Cis-moll-Notturne geht eine nächtliche Tragödie vor sich, die dadurch um so grauenvoller wirkt, daß an dem irdischen Geschehen das All in seiner geheimnisvollen Weise teilnimmt. Erdennacht und Weltennacht fließen fortwährend ineinander, entfalten ihre ganze Zauberpracht, aber auch alle ihre Schauerlichkeiten, und wecken im Herzen neben namenlosem Sehnen beklemmendes Grauen und lähmende Angstgefühle. Das Meer ist es, dessen nächtliche Wundersamkeit und Schauerhaftigkeit uns zunächst umfängt. Es ist jedoch nicht das „weit hinaus erglänzende", sondern das dunkle, vom Silberlicht der Mondsichel nur matt erleuchtete, wie ein zwischen Himmel und Erde sich dahinwälzendes schwarzes Ungetüm anmutende Meer. Von einem sanften Wind getrieben, in dessen Wehen geheimnisvolle Jenseitsklänge äolsharfenartig tönen, eilt es, sehnsuchtsvoll klagend, jenem Grenzgebiet zu, wo es, den Himmel berührend, sich gleichsam mit dem Kosmos wiedervereinigt. Noch herrscht Ruhe, die jedoch bald von der unheilbrütenden Nacht gestört wird. Satan hat die Menschen umgarnt und sie zur Missetat verleitet. In die halkyonische nächtliche Stille kommt plötzlich Unruhe, die sich immer mehr steigert, von der Erde aus das All ergreift. Denn was dort unten jetzt vorgeht, ist dem Himmel ein Greuel. Ein nächtliches furchtbares Drama beginnt sich abzuspielen. Unter wildem

Toben und wahnsinnigem Geschrei stürzt eine vermummte Schar ans Meeresufer heran. Sie nimmt mit den Überfallenen, denen sie aufgelauert hatte, einen wütenden Kampf auf, der mit deren Ermordung endet. Das Grauenvolle dieses ganzen Vorganges wird in Tönen gemalt, die lähmende Todesangst hervorrufen. Die dramatische Spannung erreicht ihren Höhepunkt mit dem Versenken der Leichname ins Meer, das grollend über ihnen sich schließt. Nunmehr kehrt die Ruhe auf Erden und im Weltall zurück. Das Meer singt von neuem sein Klagelied, und im Windeswehen erklingt wieder die geheimnisvolle Sphärenmusik.

Mit Recht behauptet Henry T. Finck, daß diese Notturne Chopins auf ihren vier Notenseiten „mehr an Mannigfaltigkeit der Erschütterungen und an echt dramatischem Geist enthält, als manche Oper auf vierhundert". Wozu noch zu bemerken wäre, daß in ihren dramatischen Momenten vielfach Richard Wagner vorweg genommen wird.

Die „Nacht der Liebe" ist es, in deren Wonnereich die zweite Notturne in Des-dur des Opus 27 uns führt. Ein Liebespaar gibt in berückend-schönem „Zwiegesang" zuerst seinem irdischen Begehren hinreißenden Ausdruck, um sodann, von dem es immer mehr gefangen nehmenden Zauber der Weltennacht überwältigt, nach der ewigen Vereinigung durch den Liebestod sehnsüchtig zu verlangen. Diese allmähliche Wandlung irdischer in himmlische Liebe geht in der „zweistimmig" geführten, unendlich zart gesponnenen, ergreifend-süßen Kantilene vor sich, mit deren sanft verhauchendem, wie in die Himmelshöhen entschwebendem Schluß sie vollzogen ist. In tonschöpferischer Hinsicht ein Meisterwerk, worin namentlich das chromatische Element in seiner ganzen Regenbogenpracht sich entfaltet, ist diese Notturne auch nach der formalen Seite eine der vollkommensten Schöpfungen Chopins und zugleich der typische Repräsentant des von ihm erst geschaffenen, wahren „Nachtstückes".

Von der „Nacht der Liebe" singt auch die erste Notturne des Opus 32: die in H-dur. Doch nicht mehr ihr lichtes Wonnereich erschließt sich hier, sondern das düstere Reich des todbringenden Liebesleides ... Denn es ist die geheime, sündige Liebe, die da im Dunkel der Nacht ihr verborgenes Dasein führt und plötzlich mit einer blutigen Tragödie endet. Diese übt um so furchtbarere Wirkung, als sie ganz

unerwartet einsetzt. Sie erscheint bis in die unmittelbarste Nähe der Coda durch nichts angedeutet. Das süße Kosen des sündigen Liebespaares tönt in der wundervollen H-dur-Melodie so ungestört dahin, daß es ganz den Anschein hat, als ob sie auch den Ausklang bilden werde. Schon wird er erwartet, — als plötzlich die jähe Wandlung des H-dur in H-moll eintritt, mit der die Tragödie beginnt. Das süß-sündige Kosemotiv verstummt mit einemmal — wie im Entsetzen über das eintretende unheilkündende Rezitativ, mit dessen durchdringenden Klängen lähmender Schrecken in das ertappte sündige Paar fährt. Deutlich hörbar ist dann das Klopfen an die Tür, in der im nächsten Moment der Tod ... in Gestalt des heimgekehrten Betrogenen erscheint. Von seiner Unerbittlichkeit zeugen die jetzt ertönenden, markerschütternden Todesangstschreie ... Mit den letzten wie ganz erschöpften Takten ist die Tragödie zu Ende: neben den Opfern der sündigen Liebe fällt der Rächer seiner Ehre tot zusammen.

Dieses hier in der Coda sich abspielende, kurze und doch so erschütternde Drama bringt unwillkürlich einen Brief in Erinnerung, den Josef Elsner, der Warschauer Kompositionslehrer Chopins, an diesen bald nach dessen Ankunft in Paris richtet und worin er ihn beschwört, sich der Oper zuzuwenden. Denn er beweist, daß der scharfsichtige Lehrer die musikalisch-dramatische Begabung seines genialen Schülers frühzeitig erkannt hat. Ihr fehlte eben nur jenes Moment, das für das Schaffen eines Musikdramas die Grundvoraussetzung bildet: die Beherrschung des orchestralen Apparates. Ein Mangel, der es ja mit sich brachte, daß Chopin den wohlgemeinten Rat seines Lehrers zu befolgen nicht imstande war, vielmehr, in weiser Erkenntnis der Grenzen seines Ingeniums, sich auf das Instrument beschränkte, mit dem es a priori verbunden war. Was nun aber dem Dramatiker in ihm auf orchestralem Gebiet zu vollbringen versagt blieb, das hat er auf seinem ureigensten, wenn auch nur in kleinem Maßstabe, mit solcher Vollendung geschaffen, daß, um noch einmal das Wort H. T. Fincks zu gebrauchen, „vier Seiten einer Nokturne Chopins mehr an echt dramatischem Geist enthalten, als vierhundert mancher Oper".

Von diesem ist allerdings die nächste Nokturne in As-dur, op. 32, nur in geringem Grade (im F-moll-Teil) erfüllt. Sie ist überhaupt eine der schwächsten, weil sie einen Rückschlag zu Field bedeutet, an

dessen, in der gleichen Tonart geschriebene Notturne sie erinnert, wenn sie auch freilich in harmonischer Hinsicht echtester Chopin ist.

Der unvergleichliche Harmoniker ist es wieder, der in der ersten Notturne des Opus 37: der in G-moll, den Weg zu sich selber von neuem findet und abermals ein Meisterwerk schafft, wie es Field niemals gelingen wollte. Was sie vor allem himmelhoch über die Schöpfungen des irischen Tondichters stellt, ist ihre erhabene Stimmungssphäre, der ein wahrer Weltschmerz, weil der Schmerz einer ganzen Welt, entströmt. Das irdische Jammertal ist es, das hier in erschütterndem Klagen heimverlangt. Der Sonne ausgesetztes Schmerzenskind erfleht voller Inbrunst seine Wiederaufnahme in den lichterfüllten Mutterschoß. Am Tage durch den Mutterkuß getröstet, wird es bei Nacht seines Verlassenseins immer von neuem inne, und erhebt darum allnächtlich sein Flehen zu Allvater um die „Heimkehr". Vergeblich versucht der sie begleitende bleiche Bruder mit seinen kalten Küssen das Heimweh der Schwester zu mildern, von dem er selber nach und nach so ergriffen wird, daß er in ihr inbrünstiges Gebet mit einstimmt. Unsägliche Trauer erfüllt sie beide. Wie erstarrt ist das in Schleier gehüllte Antlitz der Erde und wildaufgelöst ihr schwarzer Haarwald, auf den der hohläugige Mond seine schmerzverzerrten Lippen drückt. Das beide niederdrückende Heimweh löst sich endlich in dem erhabenen, choralartigen Mittelsatz zu einer das ganze Weltall erschütternden flehentlichen Klage aus, worauf die noch immer ungestillte Sehnsucht wieder von ihnen Besitz ergreift. Schließlich kündigt sich jedoch mit der eintretenden G-dur-Modulation die Erlösung an: das inbrünstige Flehen der beiden ausgesetzten Sonnenkinder wird Erhörung finden.

Ein wahres Wunderwerk der Harmonik ist die zweite Notturne dieses Opus: die in G-dur. Von einer Klangätherik, deren Möglichkeit in der früheren Tonkunst nicht geahnt worden war und die manche harmonischen Wunder der neuzeitlichen vorwegnimmt, zeichnet sie sich überdies durch eine Melodik aus, wie sie selbst unserem Tondichter weder vor- noch nachher zugeflossen. Dies gilt namentlich von dem erhaben-schönen, unsäglich gefühlsinnigen Mittelsatz, dessen Melodie unstreitig die allerschönste ist, die Chopin je geschrieben hat. Sie muß selbst den Ungläubigsten von der metaphysischen Herkunft der Musik überzeugen. Denn was in ihr erklingt, ist wahrlich „nicht von dieser Welt".

Wie denn die G-dur-Nokturne, zweifellos eines der „tiefsten" Werke Chopins, zur Gänze ein, wenn so gesagt werden darf, ultraviolettes Musikstück ist, dessen Gehalt mit Worten sich nicht schildern läßt.

Zu einem seiner vollendetsten dramatischen Meisterwerke hat sich unser Tondichter in der „Königin der Nokturnen": der berühmten in C-moll, op. 48, aufgeschwungen. Sie ist fast keine Nokturne mehr, sondern ein musikalisches Heldendrama in nuce, und darum auch eine von den nicht zahlreichen „männlichen" Schöpfungen Chopins. Breit angelegt und mit Pathos gesättigt, erfordert sie für ihre richtige Wiedergabe großen Stil. Ihr heroisches Element fließt aus der nämlichen Quelle, aus der es den Polonäsen zugeflossen: aus der polnischen Kriegerseele, die trotz seines frauenhaft-zarten Körpers in unserem Tondichter ebenso lebte, wie in allen seinen Brüdern. Und es tritt am strahlendsten in dem zweiten Thema zutage, das sich zu einem wahren Siegeshymnus gestaltet. Der „Held" des sich hier abspielenden „Dramas" ist der Mensch im Sinne des Goetheschen: „und das heißt ein Kämpfer sein". Der Heros-Mensch, der „kein trüber Gast auf der dunklen Erde" sein will, der vielmehr wie der Erzvater Jakob mit der Gottheit ringt, um sich von ihr den Segen zu erzwingen. Ein furchtbar hartes Ringen, in dem er immer wieder unterliegt, das ihn, wie es der polnische Dichter Kornel Ujejski so schön sagt: „ein paar Tropfen Glückes mit einem ganzen Meer von Tränen bezahlen läßt", die er aber gleichwohl, selbst um diesen Preis, sich zu erkämpfen nicht müde wird. Wohl ist er im tiefsten Innern der Vergeblichkeit des ungleichen Kampfes sich bewußt; aber obschon sein Herz darüber von namenlosem Weh erfüllt ist, vermag er ihn dennoch nicht aufzugeben. Sein Heroismus bekundet sich eben darin, daß er, immer von neuem sich aufraffend, manchen Sieg erringt, der ihn alles Leid vergessen macht, seine Brust mit Siegerstolz erfüllt und ihn in einem brausenden Triumphgesang gleichsam sich selber ein Preislied singen läßt. Und jeder dieser Siege stählt ihn zu dem weiteren Kampf mit der Nacht des Jammers, in die er, nach der nur kurz währenden Siegesfreude, von neuem zurückgestoßen wird. Hatte er ihr — im Hauptsatz — stoischen Gleichmut entgegengesetzt, der ihm die Kraft verlieh, sich ihr zeitweilig so siegreich zu entwinden, daß er, wie dies im triumphalen Mittelsatz geschieht, seinen Sieg jubelnd in die Welt hinausrufen darf, so übermannt ihn jetzt, wo sie sich wieder stärker als er

erweist, der Trotz des im Kampf Erprobten. Der am Schluß wiederkehrende Hauptsatz ist verändert, der Gleichmut heldenhafter Leidenschaft gewichen: der Kampf wird im Bewußtsein der bisher errungenen Siege weiter mit trotziger Kühnheit fortgesetzt werden.

Mit dieser seiner kleinen „Eroica" hat sich Chopin einen Platz unter den großen Tonheroen der Menschheit errungen.

Ein „Heldenlied" ist auch die überaus melodiöse und eine breitgesponnene, mit großartigem Schwung zweistimmig geführte Kantilene besitzende Fis-moll-Notturne, op. 48 Nr. 2. In ihrem rhapsodenhaften Mittelsatz wird eine nächtliche Heerschau abgehalten. Die Geister der heldenmütigen Streiter aller Zeiten und Zonen defilieren, einen Triumphgesang anstimmend, siegesstolz an ihren Führern vorüber.

Die erste von den beiden das Opus 55 bildenden Notturnen: die in F-moll, ist wohl das todestraurigste Tongebilde, das je geschaffen wurde. Das ganze „Erdental der Tränen" scheint hier all sein namenloses Weh in einem den Kosmos erschütternden Weinen und Klagen zur Auslösung zu bringen. Aus der Nacht ihres Elends und Jammers ohne Grenzen schluchzt die gequälte Kreatur zum Himmel auf; und mit ihr weint Mutter Erde ob des furchtbaren Leids ihrer Kinder. Ein wahrer Tränenstrom fließt durch dieses düsterste aller „Nachtstücke" ungehemmt dahin. Denn der Schmerzensquell, der ihn speist, ist schier unversiegbar. Vergeblich wird denn auch mit dem von leidenschaftlicher Energie erfüllten Mittelsatz die Losreißung von der Schmerzaufgelöstheit versucht. Das nagende Weh hoffnungsloser Verzweiflung will sich nicht stillen lassen, kehrt vielmehr mit der ihm eigenen Hartnäckigkeit und immer tiefer bohrend wieder, erklimmt gleichsam alle seine Stufen, um mit dem schließlich ausbrechenden Toben die höchste zu erreichen. Nun tritt jedoch — in der langen Fermate — ein Erstarrungszustand ein, worauf die Hoffnung sich den Weg zu bahnen beginnt. Ihr Strahl dringt immer tiefer in die Nacht der Hoffnungslosigkeit: das wiederkehrende erste Klagethema beginnt sich aufzuhellen, wird nach und nach immer leuchtender; die frühere Unruhe verliert sich allmählich, bis sie endlich beseligender Ruhe weicht, die durch das mit der wundervollen kleinen Passage wiedergefundene, trostspendende Gebet herbeigeführt wurde. Ganz am Schlusse entringt sich, wie ein Nachhall der früheren hoffnungslosen Verzweiflung, in dem schmerzvollen Mollakkord noch

einmal ein tränenerstickes Schluchzen der Kreatur, die jedoch in dem gleich darauf folgenden, wie ein Zuruf aus Himmelshöhen klingenden D-dur-Akkord von neuem den Trost findet und glaubenserstarkt in den orgelartigen Schlußarpeggien zu einem gewaltig dahinbrausenden „Hallelujah" sich aufschwingt.

Das geheimnisvolle Dämmerreich der herabsinkenden Nacht ist es, dessen schaurig-süßer Zauber uns in der zweiten Nokturne dieses Opus, der in Es-dur, umfängt. Der Stammvater der modernen Tonmalerei entfaltet hier das ganze berückende Spektrum seiner Wunderpalette.

Mit der ersten der beiden letzten Nokturnen, op. 62: der in H-dur, kündigt der große Sänger der Nacht sozusagen den kommenden größeren an. Aller Zauber der Tristanwelt Wagners hebt hier vorahnend zu klingen an. Dies gilt namentlich von dem betäubend-duftigen Hauptmotiv, um dessentwillen diese Nokturne „Tuberose" genannt worden ist, und das aus dem nämlichen Wunderquell geschöpft scheint, aus dem die düftereichen „Liebesnacht"-Motive des „Tristan" stammen. Der Nachtigall klagende Weise kehrt in keiner der Nokturnen Chopins so oft wieder, wie in dieser. Von wahrhaft überirdischem Zauber ist aber der Mittelsatz in As-dur, mit seinen wie zögernden Akzenten, als bangte es diese „Sphärenklänge", ihre höheren Regionen zu verlassen.

Die zweite Nokturne in E-dur führt uns in die nächtigen Abgrundtiefen der menschlichen Seele, wo die dunklen Dämonen hausen, die dem armen Menschenkinde die Nachtruhe rauben. In dem unruh- und leidenschaftsvollen Mittelsatz treiben sie mit vampyrhafter Grausamkeit ihr Unwesen.

Außer der „posthum" herausgegebenen Jugend-Nokturne in E-moll aus dem Jahre 1827, die fast nichts Chopinsches besitzt, ist noch eine unserem Meister zugeschriebene Nokturne in Cis-moll vorhanden, die im Verlag von Asherberg & Co. in London erschienen ist, deren Authentizität jedoch von maßgebenden Autoritäten stark angezweifelt wird.





Balladen.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Fünfter Band.]

Mit diesen seinen erhabensten Tonschöpfungen, deren Zahl leider bloß vier beträgt, hat Chopin nicht nur als Tonschöpfer musikalisches Neuland erobert, sondern auch als Dichter seinen Hochgipfel erreicht. Die Ballade als Instrumentalwerk ist von ihm zum erstenmal geschaffen; und diese völlig neue musikalische Form, durch die Liszt zweifellos zu seinen „symphonischen Dichtungen" mitangeregt worden ist, stellt zugleich eine der vollkommensten dar, zu der Chopins Genius sich überhaupt aufgeschwungen hat. An Schönheit und Poesiereichtum überragen aber die vier Balladen Chopins seine sämtlichen Schöpfungen. Sie sind schlechthin sein opus metaphysicum.

Ihrer Stimmungssphäre nach sind sie mit den Nokturnen verwandt, denn auch sie führen uns in das „Wunderreich der Nacht", allerdings nur in eine ganz bestimmte Region dieses Reiches: die der Elementargeister. Und wiederum ist es sein Heimatland, das unserem Tondichter hier den „Rohstoff" liefert, aus dem er seine Wunderwerke formt. Einen „Rohstoff" freilich, den ihm der größte unter seinen landsmännischen Brüdern in Apoll auf dichterischem Gebiet sozusagen vorknetet: Adam Mickiewicz in seinen unvergleichlichen Balladen. Was aber der Wortdichter gewissermaßen nur anzudeuten vermocht hat, wird von dem Tondichter erst zum Leben geweckt. Mickiewicz erzählt, wie es im Reich der Elementargeister zugeht, Chopin führt uns in dieses selbst. Durch das Medium seiner Musik gibt sich die Geisterwelt selber kund, spricht zu uns in dieser metaphysischen Sprache. Darum ist uns auch manches, was sie uns sagt, nicht ganz verständlich. Wir ahnen nur die andersgeartete Welt und ihre geheimnisvollen Wesen. Und sie nimmt uns das eine Mal durch ihren Zauber gefangen,



um uns das andere Mal durch ihre Schauerlichkeit zu entsetzen. Immer aber wehen uns aus ihr geheimnisvoll-verlockende Düfte an, die uns haschischartig betäuben und unsere Sinne verwirren, so daß wir fliehen möchten, während wir doch zugleich fühlen, daß der Bann uns gefangen hält. Alles, was die menschliche Seele von den „Dingen zwischen Himmel und Erde" ahnt, deren es nach Shakespeare-Hamlet „mehr gibt, als sich unsere Schulweisheit träumen läßt", taucht gespensterhaft in diesen wirklich einzigartigen Musikgebilden auf, von denen mit Recht gesagt worden ist, daß sie keineswegs den Polen allein gehören, vielmehr Gemeingut der gesamten Menschheit sind. Denn obgleich Chopin zu seinen Balladen von Mickiewicz angeregt worden ist, hat in ihnen dennoch nicht der Pole, sondern vor allem der Mensch sich ausgesprochen, von dem Gerhart Hauptmann in seiner „Versunkenen Glocke" den Elementargeist Nickelmann sagen läßt:

„Der Mensch, das ist ein Ding,
Das sich von ungefähr an uns verfing,
Halb unser Bruder und von uns geboren ..."

Dieser „Halbbruder" der Erd-Luft- und Wassergeister ist es, der wie Virgil den Dante durch die Hölle, uns in seinen Balladen durch das Reich der Geister führt.

In der G-moll-Ballade, op. 23, ist es ein weiblicher Elementargeist, der von sehnsüchtigem Verlangen nach der Liebe eines Erdensohnes getrieben, sich der Erde naht. Mit den Einleitungstakten betritt er entschlossen die fremde Welt, um jedoch bald den Mut zu verlieren und, wie über sein Beginnen erschreckt, sich mit dem dissonierenden „As" gleichsam die Frage zu stellen: „Soll ichs wagen?" Allein Eros ist eben der stärkste aller Geister, und der Kampf gegen ihn deshalb vergeblich. Durch die Berührung der Erde ist das Liebesverlangen in dem überirdischen Wesen nur noch gewachsen und steigert sich nach und nach zu brennend-heißer Brunst, die es bis ins tiefste Innere erschüttert. Mit einer letzten Kraftanstrengung rettet sich jedoch, als die Leidenschaft ihren Höhepunkt zu erreichen droht, die Geistermaid in ihre Welt zurück, deren Seligkeit uns mit dem eintretenden meno mosso (Es-dur) umfängt. Da sie aber Erdenluft bereits geatmet hat, zieht es sie mit unwiderstehlicher Gewalt zur Erde zurück: das erste Thema kehrt wieder, dem bald ein neuer, noch stürmischer als der frühere sich gebärdende Leidenschaftsausbruch folgt, nur für Augenblicke sich beruhigt, um dann endlich mit dem verzweiflungsvollen presto con fuoco seinen Höhepunkt zu erreichen.

Das ist indes nur ein schwacher Versuch, den „Inhalt" dieser Wunderschöpfung anzudeuten, aus deren sinnberauschenden Klängen eine Fremdartigkeit strömt, die unser Fassungsvermögen übersteigt. Unfaßbar ist uns vor allem die sie namentlich zeichnende, geradezu ans Unheimliche grenzende Leidenschaft. Unserm Gefühlsleben ist ein solcher Grad von Leidenschaftlichkeit fremd, und sie ruft daher in uns Angst und Grauen hervor. Die seltsam ätherischen Klänge aber, an denen diese Schöpfung so reich ist, heben uns über unsere irdische Sphäre hinaus, füllen unser Gemüt mit süßem Schauer, mit der Ahnung anderer Welten, wo wir vielleicht ehemals „daheim" gewesen und dereinst wieder weilen werden.

Unserem Fassungsvermögen mehr entgegenkommend ist die zweite Ballade in F-dur op. 38, wenngleich auch sie des Geheimnisvollen nicht weniger birgt als ihre Vorgängerin. Denn wir besitzen etwas wie einen „Schlüssel" zu ihr, auf den uns ihr Schöpfer selber verwiesen, indem er erklärt hat, daß sie unter dem unmittelbaren Eindruck der Ballade „Śwítez" von Adam Mickiewicz entstanden ist. Wohl vermag der Inhalt dieser Ballade die Schleier der Chopinschen Tondichtung nicht zu

lüften, er ist jedoch dazu angetan, uns in deren Stimmungssphäre zu versetzen, und sei darum hier kurz wiedergegeben; nicht zuletzt auch deswegen, weil er außerhalb Polens bislang fast unbekannt geblieben ist.

Der Świteź ist ein bei Nowogrod in Litauen gelegener See, von dem unter anderen auch die folgende, den Inhalt der Ballade von Mickiewicz bildende Sage geht:

Einem Herrn auf Pluzyn, dessen Ahnen einst Beherrscher des sagenumwobenen Świteź gewesen, läßt es keine Ruhe, die Geheimnisse dieses vom Volk gefürchteten Sees zu ergründen, „der weithin im riesigen Kreise erglänzt gleich spiegelndem Eise“ und aus dem zur Nachtzeit seltsame Klänge „wie Waffengeklirr und Glockengeläute“ ertönen. Er läßt nun Netze „zweihundert Fuß tief“ stricken und sie eines Nachts durch seine Leute in den See versenken, um zu sehen, ob „ein Fang ihm gelingen werde“. Als gläubiger Christ vergißt er nicht, den Kaplan mitzunehmen, der „im Meßgewand ans Ufer sich stellt, um die seltsame Arbeit zu segnen“. Als dann die Netze herausgezogen werden, zeigt es sich, daß ein Fang gelungen ist. „Kein Spuk beileibe, ein lebend Weib, Korallenlippen, schneeig-weiße Wangen, das Haar, das helle, noch feucht.“ Während die einen wie erstarrt stehen bleiben, und die anderen in wilder Flucht ihr Heil suchen, hebt das Geisterweib zu reden an. Mit gütigen Worten erklärt sie dem Herrn auf Pluzyn, daß er und seine Leute nur deshalb dem schrecklichen Los entronnen seien, das diejenigen ereile, die zur Nachtzeit auf den See sich hinauswagen, weil er ein Nachkomme der ehemaligen Beherrscher des Świteź und in seinen Adern daher das Blut von dessen heutigen Bewohnern fließe. Denn was jetzt See ist, war einst eine blühende litauische Veste, beherrscht von dem Fürstengeschlecht der Tuhan, den Ahnherren derer von Pluzyn. Vom Zar der Reußen mit einem gewaltigen Heer arg bedrängt, wandte sich der litauische Fürst Mendog an Tuhan um Hilfe; und dieser entschloß sich auch sogleich mit seinen Mannen in den Kampf zu ziehen. Doch, als er sich anschickte Świteź zu verlassen, hielt ihn der Gedanke zurück, daß es ohne seine Beschützer verloren gehen könnte. „Wenn wir Männer alle in den Kampf nun ziehen, wer schützt die Frauen und Kinder?“ Da war sie es, die Tochter Tuhans, die ihren Vater beruhigte, indem sie ihm von dem ihr erschienenen Engel Gottes erzählte, der gesagt habe: „Solang die Männer in der Ferne sind, schütz ich die Weiber und

Kinder.“ Kaum war jedoch Tuhan mit seinem Heere fortgezogen, als die Russen mit wildem Hurrageschrei vor den Toren von Świteź erschienen. Namenlose Angst bemächtigte sich der zurückgebliebenen Frauen, und sie beschlossen, sich lieber selber den Tod zu geben, als sich von den Moskowitern schänden zu lassen. Vergeblich wurden sie von ihr, der Fürstentochter, beschworen, auf den Engel Gottes zu vertrauen. Schon schickten die Frauen sich an, den Kindern und sich selber das Leben zu nehmen; da kniet sie nieder und fleht zu Gott um Hilfe. Doch ehe sie noch ihr Gebet beendet, fühlt sie, wie der Erdboden unter ihren Füßen schwindet: Świteź versinkt und wird zu einem See ... „Und was da rings um diesen wächst, das sind die Frauen und Kinder von Świteź, die Gott in Blumen verwandelt.“ Wehe dem, der sie pflücken will! Denn er holt sich den Tod. Der Zar selber hat es an sich erfahren, als er, mit seinem Heer hier lagernd, die Hand nach einer dieser Blumen ausstreckte, die darum noch heute vom litauischen Volk „Zaren“ genannt werden. Nach dieser Erzählung wendet sich das Geisterweib langsam dem See zu, der sich öffnet und es verschlingt ...

Nichts wäre nun aber verfehlter als die Annahme, es handle sich in der F-dur-Ballade Chopins um eine Art „Programmusik“, um eine „musikalische Wiedergabe“ der Dichtung von Mickiewicz. So „modern“ ist unser Tondichter eben noch nicht, um sich sklavisch an das Wort halten zu müssen. Als absoluter Musiker kat' exochen, der er ist, hat er es auch gar nicht nötig. Was er der Dichtung des Landsmannes verdankt, ist nur die wahlverwandte Stimmungssphäre, in die sie ihn versetzt. Er ist ja selber ein gewaltiger Dichter, und dadurch, daß er in Tönen dichtet, dem Wortpoeten sogar überlegen. Chopin setzt denn auch in seiner Ballade gewissermaßen erst dort an, wo Mickiewicz in der seinigen aufhört. Er schöpft aus der letzteren, wenn so gesagt werden darf, den Duft, die „Blume“, das Metaphysische, dem gegenüber das Wort machtlos ist. Und darum vermag auch die Kenntnis der Vorgänge in der Dichtung von Mickiewicz nichts mehr, als uns für die Ballade Chopins empfänglicher zu machen.

Es ist viel darüber gestritten worden, ob diese Ballade sich mit ihrer Vorgängerin, der in G-moll, messen darf; und Schumann war es, der der letzteren den Vorzug gegeben hat. Ein müßiger Streit. Denn jede von ihnen ist in ihrer Art vollendet und unvergleichlich, und

jede übt hinreißende Wirkung aus. An unerwarteten und daher packenden Übergängen ist die in F-dur sogar entschieden die reichere. So wirkt das, nach dem überirdische Seligkeit atmenden, ergreifend-schönen Andantino, plötzlich einsetzende Presto geradezu dramatisch-erschütternd. Es weckt die Vorstellung von einem grauenvollen Vorgang, der das Herz erbeben macht und die Pulse rascher schlagen läßt. Etwas Schreckenerregend-Fremdartiges spielt sich hier ab, vor dem man die Flucht ergreifen möchte, und das trotzdem selbst dann noch geheimnisvolle Anziehung übt, wenn dieses zweite Thema seinen atemraubenden Höhepunkt erreicht. Nachdem es ebenso plötzlich aufhört wie es eingetreten, kehrt, in schattenhaft-zarter Nachklanggestalt, das erste wieder, um unverhofft in A-moll zu schließen, mit welcher Tonart eben das versöhnliche Ende des ganzen Vorganges angedeutet wird.

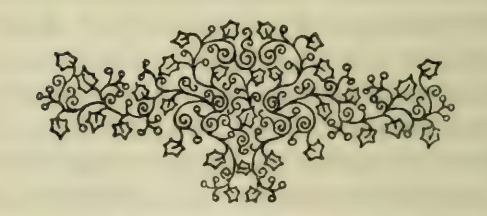
Auch bei der As-dur-Ballade, op. 47, soll Mickiewicz mit seiner Ballade „Świteźanka", zu deutsch: „Świteź-Seejungfer", Pate gestanden haben. Manche wollen jedoch die Patenschaft dem Sänger der „Loreley" zuschreiben, indem sie behaupten, daß es dieses wundervolle Gedicht Heines gewesen sei, das den ihm wahlverwandten Tondichter zu seiner As-dur-Ballade angeregt habe. Tatsache ist, daß die Stimmungssphäre hier die nämliche ist, wie in den Dichtungen Mickiewiczs und Heines. Eine Bewohnerin des nassen Elements lockt auch in der Ballade Chopins einen Erdensohn ins Verderben. Das Sirenenhaft-Verführerische findet in der wundervollen Melodie dieser Ballade wahrhaft sinnbetörenden Ausdruck. So muß der Sang der auf dem Felsen sitzenden Rheinjungfer klingen, mit dem sie den Schiffer ums Leben bringt. Das mit dem 52. Takt einsetzende entzückende Wellenspiel, in das nach und nach Unruhe kommt, die mit der unerwartet auftauchenden, düsteren Cis-moll-Tonart sich steigert, und das wie Hohngelächter der Hölle klingende Fortissimo am Schluß bringen beim Hörer unwillkürlich den von Heine in seiner „Loreley" geschilderten Vorgang in Erinnerung. Was jedoch dem Wortdichter, sei es nun Mickiewicz oder Heine, versagt bleiben mußte, bringt der Tondichter in geradezu gebärdenhafter Weise zur Wiedergabe: das „Ewig-Weibliche", das Katzenartig-Schmeichlerische und im Grunde doch Tückisch-Falsche im Wesen der Wasserjungfer. Ihr neckisch-verführerisches Liebesgetändel, das an jenes der Rheintöchter im ersten Akt von Wagners „Rheingold" gemahnt, findet nament-

lich in der berühmten Stelle unvergleichlichen Ausdruck, wo die rechte Hand, nach dem festgehaltenen As-Sextakkord, die fliegenden Achtel aufnimmt. Wie denn überhaupt das diesem Elementarwesen entströmende Berückend-Zauberische und Geheimnisvoll-Fremdartige seiner Welt, in wundersam flimmernden und glitzernden Klängen erstrahlt, die aus der letzteren selber herzustammen scheinen.

Sein Höchstes nicht nur als Balladensänger, sondern als Dichter überhaupt, hat Chopin in der vierten Ballade: in F-moll, op. 52, geleistet. Sie ist eine Wunderschöpfung, die in der Musik nicht ihresgleichen findet. Hier erreicht die Tonkunst einen von jenen Hochgipfeln, die einen Markstein in ihrem Entwicklungsgang bedeuten. Ohne diese Ballade hätte manche von unseren neuzeitlichen Tonschöpfungen schlechthin gar nicht das Licht der Welt zu erblicken vermocht. Denn was sie an harmonischem und chromatischem Neuland birgt, hat die Musik unserer Tage erst mit möglich gemacht. In einer Hinsicht freilich ist sie für unsere Moderne leider nicht vorbildlich geworden, oder konnte es vielmehr nicht werden: der sie vor allem zeichnende unvergleichliche Lyrismus ließ sich eben nicht „erlernen". Diesen „Sang" macht ihm niemand nach; Chopin bleibt darin für alle Zeit ein unnachahmlich Eigener. So hat aber auch niemand vor ihm gesungen; ja, er selber ein zweites Mal nicht wieder. Es ist, möchte man sagen, die menschliche Seele selbst, die hier in Klängen singt, wie sie vor menschlichen Ohren noch nie erklungen. Ists ein Klagen über all das unermeßliche Weh, das sie seit Äonen erlitten; ists ihr ewig ungestilltes Sehnen nach dem Lande der Verheißung, was hier Ton geworden? Wohl das eine und das andere; aber auch noch viel, viel mehr, aus ihren Abgrundtiefen Hervorquellendes, wo es bis dahin sich barg und nun endlich sich ausspricht. Die wunder- und grauenvollste der „Balladen" ists ja, die sich in ihr von jenen Urtagen an, da sie dem „Ebenbild Gottes" eingehaucht worden, abspielt; und was sich darin im Lauf der Äonen an erschütternder „Dramatik" angesammelt, wiegt die aller je gedichteten „Balladen" zusammengenommen auf.

Mit den einleitenden sieben Takten bis zu der C-dur-Fermate werden wir gewissermaßen auf das Kommende vorbereitet: in die Stimmungssphäre versetzt. Nun erst hebt mit dem uns gleich gefangen nehmenden Hauptthema der schmerzerfüllte „Sang der Seele" an. Das

nämliche Motiv gelangt dann in wundervoll veränderter, wie blumenumrankter und mit kostbarstem Schmuck —, den herrlichen Figurationen in den Mittelstimmen — gezierter Gestalt zur Wiederholung, um mit geschickten und kühnen Übergängen zu dem zweiten, wie ein inbrünstiges Flehen klingenden, choralartigen B-dur-Motiv zu leiten. Dieses weicht gar bald der in ungemein reicher harmonischer Ausstattung wiederkehrenden Anfangsmelodie, die in der A-dur-Kadenz mit farbenprächtigem Aufleuchten wie in die Himmelshöhen sich emporschwingt und, gleichsam erschreckt, — vor dem „A" stehen bleibt. Das non plus ultra dieser Wunderschöpfung bildet jedoch die wie ein „Sabbat" aller in der menschlichen Seele hausenden bösen Dämonen anmutende, grauenerregende Coda, auf deren Schrecknisse die ihr vorangehenden, nervenspannenden sechzehn Takte vorbereiten. Obwohl nun die aus diesen strömende Gewitterschwüle das Kommende ahnen läßt, ruft die Coda dennoch herzbeklemmende Wirkung hervor. Hier entfaltet der Dramatiker Chopin eine erstaunlich-gewaltige Energie, die wohl für ein größeres Tonwerk hingereicht hätte, das zu schaffen ihm leider versagt geblieben ist. An die Wiedergabe der, namentlich an dieser Stelle, enorme Kraftentfaltung erfordernden F-moll-Ballade dürfen daher auch nur wahre Klaviertitanen sich heranwagen.





Barkarole (Gondellied). | Berceuse (Wiegenlied).

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken. Ausgabe von Ignaz Friedman. Zehnter Band.]

Diese beiden entzückendsten Tongedichte Chopins, in denen er als „Neutöner" seine zartesten und farbenprächtigsten Gewebe spinnt, sind ihrem Stimmungscharakter nach, ebenso wie die Balladen, mit den Nokturnen verwandt. Auch sie sind „Nachtstücke"; doch ist es die wonnigste und bezauberndste Region der Nacht, in die sie uns führen, allwo Eros Alleinherrscher ist. Eros, der Gott jener Liebe, die mit dem süßen Kosen in der „Barkarole" anhebt und in der „Berceuse" ihre hehrste Erfüllung bereits erfahren hat, indem sie Mutterliebe geworden ist. Wohl hat Chopin zuerst das Wiegenlied geschaffen; doch kommt für den hier angedeuteten Zusammenhang der Zeitpunkt des Entstehens der beiden Werke nicht in Betracht. Denn was ihr Gemeinsames bildet, ist, daß sie von der nämlichen Zaubermacht singen, die in nächtlicher Stille das Menschenherz mit den seligsten Wonnen erfüllt: als junge Liebe hier, als Mutterliebe dort. Von diesen beiden Polen des irdischen Glückes erstrahlt der eine im Gondel-, der andere im Wiegenlied mit seinem ganzen beseligend-süßen Zauber.

In der Barkarole (Fis-dur, op. 60) ist es ein Liebespaar, das in einer Gondel sanft dahingleitend, seine „süße Not" in wunderbar-innigem Zwiegesang in die stille mondbeglänzte Nacht hinaussingt. Die Art, wie die „zweistimmig" geführte Kantilene von dem das schaukelnde Gleiten der Gondel auf der sanft plätschernden Flut wiedergebenden Thema der linken Hand begleitet wird, gehört mit zu jenen tonschöpferischen Wunderleistungen Chopins, die ihm seine Sonderstellung in der Musikgeschichte anweisen. Der Gegensatz zwischen dieser, eine Zeitlang unverändert bleibenden Begleitung und dem immer herrlicher sich entfaltenden Zwiegesang des Liebespaares trägt das meiste dazu bei,



in dem Hörer das Zauberbild der venezianischen Nacht mit geradezu plastischer Deutlichkeit aufsteigen zu lassen. Und dadurch eben wird auch das Verständnis für alles weitere Geschehen von vornherein geweckt. Wenn mit dem Eintreten der Fis-moll-Tonart das bis dahin gleichmäßig gebliebene Begleitthema unruhig zu werden beginnt, „sieht" der Hörer förmlich das frühere sanfte Plätschern des Wassers sich zu einem stürmischen Wogen wandeln. Daß die bösen Luftgeister das „frohe Singen" da unten mit boshafter Tücke zu stören sich anschicken, künden die immer mehr sich häufenden gebrochenen Akkorde an, in deren blitzartigem Aufleuchten das heraufziehende Gewitter nahezu sichtbar wird. Unvergleichlich: wie nun, allen Elementen zum Trotz, die Liebe siegreich sich behauptet. Unbekümmert um die es bedrohende Gefahr, setzt das vor dem gemeinsamen Liebestod nicht zurückschreckende Paar, nur noch inniger aneinander sich schmiegend, die nächtliche Fahrt fort; und sein süßer Gesang tönt mitten in allem Toben der Luftgeister immer herrlicher weiter ... Zum Schluß erweist sich denn auch Eros als der stärkste aller Götter: seiner Zaubermacht erliegen selbst die entfesselten Elemente. Das Gewitter verzieht sich nach und nach; die aufgepeitschten Wogen glätten sich immer mehr; von einem sanften Wind getrieben, schaukelt die Gondel ruhig weiter, und das darin sitzende selige Paar stimmt einen Triumphgesang auf die alles besiegende Liebe an.

Wohl das erhabenste Wiegenlied, das je geschaffen wurde, ist die Berceuse in Des-dur, op. 57. Was für den Menschen Chopin zu der Tragik seines Lebens vielleicht das meiste mit beigetragen, hat den Künstler in ihm zu dieser Schöpfung prädestiniert: der frauenhaft-zarte Grundzug seines Wesens. Dieser bekundete sich bei ihm am auffallend-

sten in seinem ungemein zärtlichen Verhalten Kindern gegenüber, wie ein solches bei Männern zur größten Seltenheit gehört. Seine Art mit ihnen zu spielen, die von ihm hierbei an den Tag gelegte Geduld und verständnisvolle Einfühlung in die Vorstellungswelt der Kleinen, hatte, nach dem Ausspruch seiner Freunde, geradezu etwas Mütterlich-Liebevolles an sich. Und das letztere ist es eben auch, was in seiner unvergleichlichen Berceuse den Grundakkord bildet. Die erhabenste, die reinste Liebe, deren das Menschenherz fähig, ist hier Ton geworden: die Mutterliebe. In nächtlicher Stille, an der Wiege des Kindes, erstrahlt sie in ihrer ganzen, nahezu überirdischen Herrlichkeit, berauscht sich förmlich an sich selber, indem sie weltvergessen das wahre „höchste Glück der Erdenkinder" auskostet. Selige Erinnerungen aus dem Elternhause haben zweifellos beim Schaffen dieses Hoheliedes der Mutterliebe den Tondichter umschwebt. Hatte er doch in seiner Kindheit die heißgeliebte Mutter an der Wiege der jüngeren, nachmals so früh verstorbenen Schwester Emilie manches der wunderschönen polnischen Volks-Schlummerlieder singen hören. Aus deren Geist heraus ist die Berceuse denn auch geschaffen. In ihrem süß-melancholischen Gesangsthema scheint aller Zauber jener Schlummerlieder seine höchste Sublimierung gefunden zu haben. Aber auch alle Mutterliebe und alles Mutterglück, das in ihnen Ton geworden, alle Regenbogen-Zukunftsträume, die von Müttern für ihre Kinder erträumt wurden, da sie, an den Wiegen sitzend, diese Lieder sangen, sind hier in einem Wundergewebe zu herrlichster Vereinigung gelangt. Will man aber für die einzigartige, schier unfaßbare Zartheit des diese Schöpfung zeichnenden Tongespinnstes sich ein Analogon denken, so kommen unwillkürlich Benvenuto Cellinis Wundergebilde der Goldschmiedekunst in den Sinn. Wenn diese durch Zauberspruch zu tönen anheben könnten, es müßte in Klängen wie denen der Berceuse Chopins sein, denen freilich eines fehlen würde: das berückende, unendlich fein abgetönte Farbenspiel. Diese wahre chromatische Feerie, in der alle Blütenträume aufzuleuchten scheinen, die vom künftigen Lebensglück der Kinder von liebenden Müttern an den Wiegen geträumt wurden, ist vielleicht das Erhabenste, was dem großen Neutöner zu schaffen gelungen ist. Wie sie aus der, vom 15. Takt angefangen, unnachahmlich sich wiegenden, von dem stets gleichmäßig bleibenden und dadurch eben die Nachtschlafenszeit-Stimmung wahrenden

Rhythmus des Basses begleiteten, himmlisch-schönen Gesangsmelodie in immer entzückenderen Farbenmischungen sich entfaltet, das grenzt nahezu ans Fabelhafte. Und wenn dann — nach dem langgehaltenen Septimenakkord, mit dem Mutter und Kind in das Traumreich hinüberschweben — der ganze unvergleichliche Farbenzauber entschwindet, ist es dem Hörer, als wäre er aus einem Paradies vertrieben worden.



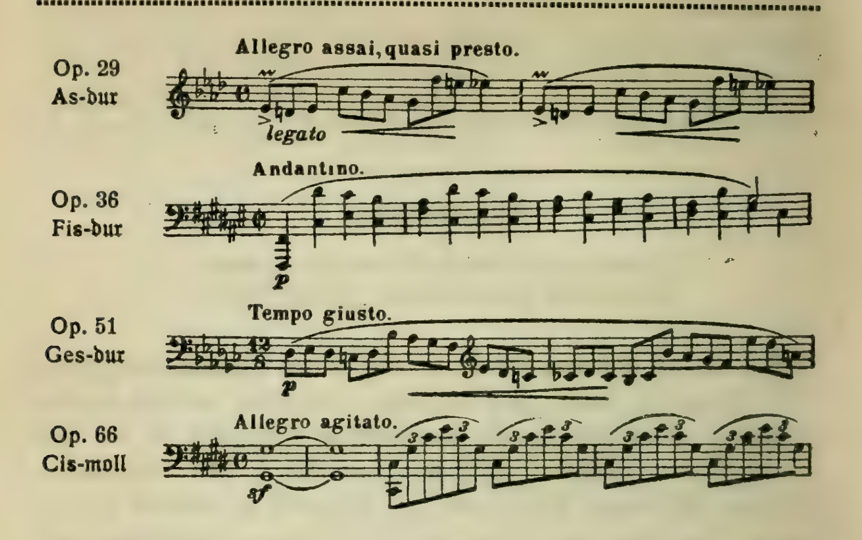


Impromptus.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Fünfter Band.]

Wie bei den Nokturnen Field, so steht bei den Impromptus Franz Schubert Pate. Und wiederum wird eine, vor ihm bereits geschaffene musikalische Form, von unserem Tondichter in der ihm eigenen Weise bereichert. Hier, wo, gleichwie in den Liedern der Nacht, die Musik ganz Poesie geworden ist, greift er abermals in jene Saiten seiner Leier, die zutiefst in seinem wahren Heimatland: dem Reich der blauen Blume, wurzeln. Und diesmal nahezu in sie ganz allein. Denn während in den Nokturnen die nationalen Saiten volltönend miterklingen, werden sie in den Impromptus — das in Fis-dur ausgenommen — gleichsam bloß gestreift. Der den Grundton dieser Saiten bildende „Żal" ist es nur, der auch hier sich vernehmbar macht. Die Verwandtschaft mit den Nokturnen kommt aber trotzdem deutlich zum Vorschein. Sie gründet sich auf der gemeinsamen Stimmungssphäre, die in den Impromptus allerdings eine „lichtere" ist, weil diese keine „Nachtstücke", vielmehr nur wundervolle Traumbilder bedeuten. In manchen ist es sogar ein Träumen mit offenen Augen, am hellichten Tage. Und diese „Wachträume" tragen darum auch das Merkmal ihres Entstehens. Sie sind unverkennbare Improvisationen. Dem großen Improvisator Chopin gelingt es hier, die von ihm am Klavier gesponnenen Traumgewebe nahezu restlos in das Notenblatt einzufangen.

Am vollendetsten in dem zuallererst veröffentlichten Impromptu in As-dur op. 29. Der erste Teil erweckt ganz den Eindruck eines plötzlich aus verborgenen Tiefen hervorsprudelnden Quells, auf den Urmutter Sonne die ersten Küsse drückt. In dem zweiten Teil (F-moll) scheint die ganze Natur den „Neugeborenen" mit einem Jubelsang zu begrüßen, worauf dann Frau Sonne ihn wieder zu liebkosen beginnt.



Ein mit ungemein zarten Tinten gemaltes Traumbild, dessen „Inhalt“ gleichwohl nicht unfaßbar, ist das zweite Impromptu in Fis-dur, op. 36. Sein Melos stammt, wie oben angedeutet wurde, aus dem nationalen Tonquell unseres Meisters, ist sogar mit einer in bestimmten polnischen Landesteilen populären Hirtenweise nahe verwandt. Daher denn auch der ausgesprochen bukolische Grundcharakter dieser Schöpfung. Ihrem „Inhalt“ nach könnte sie aber „Sonntagmorgenzauber“ benannt werden, weil sie die wundervolle Weihestimmung der frühen Stunden dieses heiligen Tages atmet. Ein Sommer-Sonntagmorgen im polnischen Dorf ist es, dessen Zauber uns hier umfängt. Die Natur selber feiert den Tag des Herrn, indem sie gleichsam ihr „Sonntagskleid“ angelegt hat. Die Arbeit auf dem Felde ruht, und dieses erstrahlt in seiner ganzen tautropfenfunkelnden Pracht, während im sanften Wehen des Windes das All dem Herrn ein Loblied singt. Bald wird auch der Mensch ein solches anstimmen. Denn mit dem Übergang nach D-dur hebt in den kraftvollen Baßoktaven das Geläut der zum Gebet rufenden Kirchenglocken an. Während es immer mächtiger anschwillt, bewegt sich aus dem Gotteshaus eine Prozession und zieht hinaus in das wahre Wohnhaus des Herrn: in die freie Natur. Nach und nach verhallt der Glockenklang . . . die Prozession entfernt sich immer mehr von der Kirche und hat mit dem eintretenden F-dur das

Feld erreicht, das wohl vom Priester gesegnet werden soll. Mit dem wiederkehrenden Fis-dur umfängt uns von neuem die auf der Landschaft ruhende Weihestimmung: das Sonntagsgebet der Natur tönt im Windeswehen dahin, um mit den leisen Schlußakkorden in die Himmelshöhen zu entschweben.

Das dritte Impromptu in Ges-dur, op. 51, mit seiner düsteren „Żal"-Färbung, ist ein ausgesprochenes Albdruck-Traumbild. Die es vor allem zeichnende fieberhafte Unruhe, die selbst in dem kräftigeren Mittelsatz noch nachzittert, mit dem der angestrengte Versuch, sich von ihr zu befreien gemacht wird, verleiht ihm das echt Chopinische „morbide" Gepräge. Die angeborene Neigung Chopins zum Schwelgen in der geheimen Wollust des Leids, findet hier in einem Traumbild ihre Projizierung, das wie ein Wühlen des Menschen in seinem Innern anmutet. „Ich möchte gern die meinen Frohsinn vergiftenden Gedanken verscheuchen, fühle trotzdem aber eine Wonne darin, mit ihnen zu kosen," heißt es in einem der Briefe des Tondichters. Ein Ausspruch, der als „Motto" vor dieses Impromptu gesetzt werden könnte, das wie ein Klagen um des Klagens willen klingt.

Von dem sogenannten Phantasie-Impromptu in Cis-moll, op. 66, behauptet sein Herausgeber Fontana, daß es zu allererst, weil im Jahre 1834 geschaffen worden sei. Dafür spricht auch ein Vergleich mit den übrigen, die entschieden vollendeter sind, als dieses. Nichtsdestoweniger ist es aber als Lieblingsvortragsstück der Klaviervirtuosen zu einer der populärsten Schöpfungen Chopins geworden. Und sowohl Ausübende wie Genießende sind im Recht. Denn obschon es als Ganzes den übrigen nachsteht, enthält dieses Impromptu doch nicht wenige Momente, die es zu einem der dankbarsten Vortragsstücke der Klavierliteratur prädestinieren. Namentlich im ersten, überaus bravourösen und leidenschaftserfüllten Teil, bietet es dem Virtuosen alle jene „Glanzleistungen" dar, die bei dem Hörer hinreißende Wirkung erzielen lassen. Aber auch der zweite Teil mit seiner ungemein gefühlsinnigen Des-dur-Kantilene, einer von den schönsten unseres Tondichters, die um so ergreifender wirkt, als der überaus bewegte erste Teil sie nicht erwarten läßt, ist nicht weniger „dankbar" als dieser.



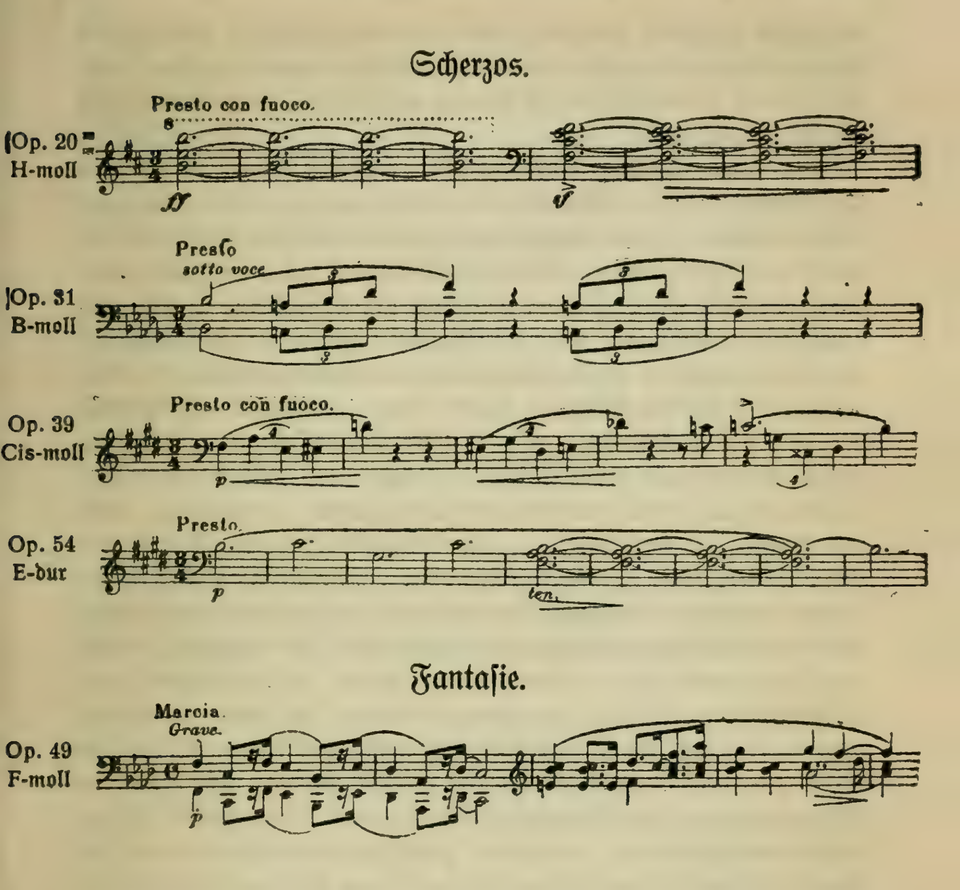


Scherzos und Fantasie.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken. Ausgabe von Ignaz Friedman. Sechster Band.]

Was Chopin unter diesem Namen geschaffen, hat im Grunde nur den letzteren mit der bis dahin so bezeichneten musikalischen Form gemein. Wie jede der vor ihm bereits bestehenden Formen durch ihn einen Transmutationsprozeß erfährt, der sie zu einem völlig neuartigen Gebilde umgestaltet, so auch das Scherzo. Auch hier ist es der „Neutöner", der eine ursprünglich nur als Bestandteil der Sonate (späterhin auch der Symphonie), nicht aber als selbständiges Instrumentalstück geschaffene musikalische Form zu einem solchen und zugleich zu einer Tondichtung erhebt. Mit dieser Umwandlung geht aber eben auch das innerste Wesen des „Scherzo" dermaßen verloren, daß nicht mit Unrecht gesagt werden darf, Chopins Schöpfung sei eigentlich nicht mehr das, was sie heißt. Ist doch in ihr nicht nur der „Scherz", der schon bei Beethoven „Humor" geworden, sondern auch dieser letztere völlig ausgemerzt und durch ein eigentümliches Gemisch ersetzt, das nur unser Meister zu brauen verstanden hat. Ein Gemisch, dessen Hauptingredienzien aus jenen Untiefen der menschlichen Seele hervorgeholt sind, wo deren tückischeste Dämonen hausen. Daher sind denn auch die Scherzos Chopins mit seinen Nokturnen sehr nahe verwandt, im letzten eigentlich gleichfalls „Nachtstücke", nur mitunter so grauenvolle, wie keines von denen, die diesen Namen tragen.

Es ist die unheimlichste Region der „Nacht", in die sie uns führen: das dunkel-nächtige Reich unseres eigenen Innern, dessen Schrecknisse nur dem Arzt und auch diesem nie völlig sich enthüllen. Jene krankhaften Vorgänge in unserer Seele finden hier zum erstenmal ihr „musikalisches Analogon", die von der Heilkunde unter dem Begriff „Psycho-



pathie" zusammengefaßt werden. Wenn wir uns aus dem biographischen Teil in Erinnerung bringen, von welchen eigenartigen Zuständen seines Innern Chopin selber und ihm nahe gestandene Personen berichten, dann haben wir den Schlüssel zu seinen Scherzos gefunden. Solche Zustände sind in unserem „nervösen Zeitalter" nahezu endemisch geworden; und Chopin erweist sich somit auch darin als durch und durch „neuzeitlich", daß er von ihnen schon zu einer Zeit heimgesucht wurde, wo sie noch zur Seltenheit gehörten. Er war eben auch nach dieser Hinsicht „ein Bürger derer, welche kommen werden", und hat als solcher in seinen Scherzos das Krankhafte der neuzeitlichen Seele zmu

erstenmal in Töne gebannt. Mit „seismographischer" Genauigkeit werden hier diese seelischen Erschütterungen gezeichnet: von dem selbstquälerischen Herumwühlen im Innern angefangen, bis zu den anfallartigen Ausbrüchen.

Mit einem solchen erschütternd-schauerlichen Ausbruch beginnt das berühmte, 1835 erschienene H-moll-Scherzo, op. 20. Und wohl in keiner von den Schöpfungen Chopins tritt das merkwürdige Korrelatverhältnis, das zwischen seinem menschlichen und tonschöpferischen Wesen bestanden hat, so deutlich zutage, wie in den beiden ersten Akkorden dieses Scherzos. Was den Menschen in ihm „aus der Fassung" bringt, ruft zugleich im Tonschöpfer den erstaunlich analogen Zustand hervor: der seelische Mißklang findet seinen getreuesten musikalischen Ausdruck in der Dissonanz. Hier enthüllt sich uns einmal, wie in blitzartiger Beleuchtung, jener rätselhafte Vorgang im Innersten des schaffenden Genies, durch den dieses in neue Bahnen gelenkt wird. Um, wie Nietzsche so treffend sagt, „einen inneren Zustand, eine Spannung wiedergeben zu können, muß das entsprechende ‚Zeichen' gefunden werden". Wenn nun aber dieses auf den „alten Gesetzestafeln" mit dem Tabu belegt ist und durch ein anderes sich unmöglich ersetzen läßt, dann bleibt nichts anderes übrig, als die „Gesetzestafeln" selber zu zerbrechen. Das tut nun Chopin so oft er ein solch „verpöntes" Zeichen benötigt, bis er schließlich alle diese „verpönten Zeichen" zu einer „neuen Gesetzestafel" zusammenfaßt. Mit den dissonierenden Anfangsakkorden des H-moll-Scherzo, die den Ohren seiner Zeitgenossen vielleicht ebenso „entsetzlich" geklungen haben mögen, wie uns Heutigen manches von Schönberg, mußte er nun ebenfalls nur, um „einen inneren Zustand, eine Spannung" wiedergeben zu können, zu einem von den „verpönten Zeichen" greifen. Und mit diesem und ähnlichen Wagnissen hat er eben die Tonkunst aus der „Gewohnheit trägem Gleise" auf ein neues geschoben, das von seinen Nachfolgern mit immer mehr wachsender Kühnheit benützt und weiter ausgebaut worden ist; wenn auch in unseren Tagen allerdings leider mehr als notwendig. Denn während Chopin zu der Dissonanz nur als zu dem einzig möglichen „Zeichen" für einen bestimmten Seelenzustand greift, hat unsere Hypermoderne sie zu dem schlechthin alleinigen erheben zu müssen geglaubt und so dasjenige, war für das Genie „Wohltat"

im Sinne Goethes bedeutete, zur „Plage“ in ebendiesem Sinne gemacht. Oder sollte die Psychopathie von unserer Generation bereits derart Besitz ergriffen haben, daß die Dissonanz zu unserem einzigmöglichen musikalischen „Zeichen“ geworden ist? Wie dem auch sein mag, ... mit dieser Musik hat unser Meister nichts gemein, weil die seinige auch dort, wo sie „krankhaft“ ist, den Stempel des Genies nie vermissen läßt. Und dies selbst in den am meisten „krankhaften“ von seinen Schöpfungen: in den Scherzi. Er versteht es eben auch die „Krankheit“ mit Poesie zu umstrahlen, das „Natürlich-Unschöne“ zum „Übernatürlich-Schönen“ umzugestalten. Seine Scherzi sind „Perlen“, die ihr Entstehen einem ähnlichen Prozeß verdanken, wie die wirklichen, mit denen sie darum auch die unsägliche Feinheit der Gestalt und die bezaubernde Pracht gemein haben. Nur daß sie noch überdies zu jener so überaus seltenen „Gattung“ gehören, die um ihrer Farbe willen gesucht ist: „schwarze Perlen“ sind.

Wohl die kostbarste darunter: das erste Scherzo in H-moll, dessen „Schwärze“ sich gleich in den erschütternd-schauerlichen Anfangsakkorden andeutet, die wie der unheimlich wilde Aufschrei eines hart am Rande des Wahnsinns stehenden Menschen, klingen. In der Tat ist denn auch Chopin in den Tagen, da er es schuf, sehr nahe daran gewesen, den Verstand zu verlieren. Dieses Scherzo ist nämlich in Stuttgart entstanden, wo der junge Meister auf der über seine Zukunft entscheidenden Fahrt nach Paris sich einige Tage aufgehalten und von dem Fall Warschaus (1831) erfahren hatte. Die niederschmetternde Wirkung dieser Hiobspost auf sein Gemüt hat er selber in seinen dortigen Tagebuchaufzeichnungen geschildert. Und einige Stellen darin, dürfen auch als „Schlüssel“ zu dem H-moll-Scherzo aufgefaßt werden. Hört sich doch der entsetzliche Aufschrei der dissonierenden Anfangsakkorde und das ihnen folgende, von Schmerzenslauten erfüllte Toben an wie jener blasphemische Ausruf in den Tagebuchaufzeichnungen: „Moskau befiehlt der Welt! O Gott, bist du da? ... Bist da ... und rächst dich nicht?! Bist du der moskowitischen Verbrechen noch nicht satt? ... Oder ... oder ... bist du am Ende ... gar selber ... ein Moskowiter ...?! ...“ Dieses Sichaufbäumen der gepeinigten Kreatur gegen ihren Peiniger, das schon in Worten einen so furchtbaren Ausdruck gefunden, erfährt, in die metaphysische Sprache der Töne

übertragen, erst seine restlose Projizierung. Es ist als ob der mit der Gottheit hadernde Staubgeborene das, was er ihr in seiner Sprache einmal zugerufen, nunmehr in der ihrigen noch deutlicher wiederholen wollte. Und wie Chopin in dem Tagebuch, unmittelbar nachdem sein brennendes Weh ihn bis zur Gotteslästerung sich hatte versteigen lassen, von der Sehnsucht nach den Seinigen und der Besorgnis um sie übermannt wird, so auch in dieser Schöpfung, die seine damalige Verfassung nahezu mit Lichtbildtreue wiedergibt. Dem vulkanartigen Ausbruch im ersten Teil folgt ein vom „Żal“ erfülltes Klagen, worin das sehrende Sehnen nach Vater, Mutter und Geschwistern, das Bangen um ihr Schicksal in den entsetzlichen Tagen, da, wie es im Tagebuch heißt, „Paschkiewitsch, der Hund von Mohilew, die teure Stadt eingenommen“, herzbewegenden Ausdruck findet. Zum Schluß kehrt jedoch, genau so wie in den Tagebuchaufzeichnungen mit dem Wutausbruch gegen den ganzen Erdball und insbesondere gegen Frankreich, das den Polen nicht zuhilfe kam, die frühere leidenschaftliche Aufwallung, auch hier das anfängliche wilde Toben wieder, das nach einer, die ganze Tastatur durchlaufenden chromatischen Skala beider Hände, mit dem neunmal wiederholten Dissonanz-Aufschrei endet, der am Anfang erklungen war.

Wenn auch weniger düster gefärbt, als das erste, ist das, zu den populärsten Schöpfungen Chopins zählende, zweite Scherzo in B-moll, op. 31, doch gleichfalls ein meisterhaft gemaltes Tonbild krankhafter Seelenvorgänge. Keine Wutausbrüche mehr wie im ersten, kein Hadern mit der Gottheit, vielmehr ein verachtungsvoll-resigniertes Sich-Zurückziehen von der bösen Welt; eine Flucht in das eigene schmerzensreiche Innere, um dort dem nagenden Weh sich ganz hinzugeben. Doch nicht leicht gelingt diese Loslösung von der Welt. Zweimal muß mit ihr ein hartes Ringen bestanden werden. Erst nach Wiederholung des von Leidenschaft und Hohn erfüllten ersten Teiles, in dem dieses Ringen vor sich geht, gelingt die siegreiche Flucht in das Innere, dessen schmerzensreiche Schönheit in der wie Ton gewordenes Herzblut klingenden, todestraurigen Kantilene sich enthüllt. Diese steigert sich im Cis-moll-Teil zu einem inbrünstigen Gebet, zu einem sehnsüchtigen Heimverlangen des Ariels nach den lichten Himmelshöhen. Doch nur zu bald umfängt ihn von neuem die böse Welt, der

er entronnen zu sein gewähnt. Mit dem wiederkehrenden Hauptthema brandet sie an ihn heran; und er wehrt sich in wahrhaft heldenhafter, weil noch mehr leidenschaftlicher Weise als früher gegen sie, um ihr schließlich mit einer ganzen Reihe kühner Dissonanzen seine grenzenlose Verachtung ins Gesicht zu schleudern.

Ein überaus getreues musikalisches Abbild der Psychose stellt das dritte Scherzo in Cis-moll, op. 39, dar. Alle Kriterien dieser Seelenkrankheit finden hier ihr „Analogon" in Tönen. Das von Chopin für die Bezeichnung der krankhaften Zustände seiner Seele in einem Briefe gefundene Wort: „Ich weiß selber nicht, was mir fehlt! Ich möchte gern, die meinen Frohsinn vergiftenden Gedanken verscheuchen, fühle aber trotzdem eine Wonne darin, mit ihnen zu kosen", darf vor diese Schöpfung mit noch mehr Fug, als vor das Impromptu in Ges-dur, op. 60, als Motto gesetzt werden. Denn während das letztere nur wie ein Klagen um des Klagens willen klingt, ist das Cis-moll-Scherzo geradezu: Musik gewordene Selbstquälerei. In den beiden Hauptthemen, auf denen es sich aufbaut, gelangen die Nessushemd-Qualen und der fortwährende Versuch, sich von ihnen zu befreien, unvergleichlich zur Wiedergabe. Der ganz unerwartete Kontrast aber zwischen der die Untiefen der Seele entschleiernden wahren „Żal"-Orgie und dem erhabenen, orgelartig dahinbrausenden und wie von Engelsstimmen aus lichter Himmelshöhe mitangestimmten Des-dur-Choral ist eine von jenen tonschöpferischen Wunderleistungen des Chopinschen Ingeniums, die für alle Zeit unnachahmlich bleiben.

Gilt auch das vierte Scherzo in E-dur, op. 54, allgemein als das schwächste, so trägt es doch in nicht geringerem Grade als die übrigen das krankhaft-düstere Gepräge. Nur daß hier die lucida intervalla häufiger auftreten, als in den anderen, das Dunkel des „Żal" für längere Zeit durch den Schimmer aus einer geahnten besseren Welt aufgehellt wird. Das aus dieser strömende, heilbringende Licht, dringt in neuartigen, wundersam-ätherischen Klängen tönend (am strahlendsten mit dem 17. bis 20. Takt), in die Schmerzensnacht und befreit die Seele so nachhaltig von dem Druck, daß sie im zweiten, ungemein lieblichen Teil wie ganz genesen erscheint. Unnachahmlich dann aber der den eintretenden Rückfall in die anfängliche trostlose Verfassung malende Übergang zu dem schließlich wiederkehrenden ersten Teil.

Es muß eine der glücklichsten und frohesten Stunden seines Exillebens gewesen sein, in der unserem Tondichter die Fantasie in F-moll, diese Meisterschöpfung gelungen war, die eine Sonderstellung nicht nur in seinem Gesamtwerk, sondern auch in der Tonkunst einnimmt. Wäre Chopin nicht auch der Schöpfer der Polonäsen, fast müßte es undenkbar dünken, daß eine Musik wie die der „Fantasie" von ihm stammen könne. Denn in ihnen vornehmlich offenbart es sich ja, daß er, der große Sänger der Lebensverneinung, auch ein solcher der Lebensbejahung zu sein vermocht hat. Der Grad jedoch, bis zu welchem es ihm nach letzterer Hinsicht in seiner „Fantasie" sich zu erheben gelingt, wirft geradezu die Frage auf, ob denn nicht am Ende seine tonschöpferische Veranlagung in ihrem ursprünglichen Wesen „heliotrop" gerichtet und nur erst infolge „störender Momente" sich nach der entgegengesetzten, der dunkel-nächtigen Richtung, entwickelt hat. Für eine solche Annahme spricht ja vor allem die Tatsache, daß der polnische Volkscharakter seinem innersten Wesen nach in einem Maße lebensbejahrend ist, wie kein zweiter der großen europäischen Völkerfamilie. Das polnische Genie muß daher, wie alle anderen, so auch diese Grundcharaktereigenschaft seines Stammes in höchster Potenz besitzen. Dies ist nun auch bei Chopin der Fall, wie seine Polonäsen und namentlich seine „Fantasie" beweisen. Nur daß eben die polnische Nation zu dem Zeitpunkt, da sie ihn hervorgebracht, selber schon infolge ihrer historischen Tragödie eine Trübung des sie zeichnenden lebensbejahenden Charaktergrundzuges erfahren hatte, die auf das nationale tonschöpferische Genie unbedingt abfärben mußte. Dessen ursprünglich „heliotrop gerichtete" Anlage wurde gleichsam schon im Keim derart gestört, daß sie nicht mehr zu jenem Entwicklungsgrade zu gelangen vermochte, den sie erreicht haben würde, wenn sie ungestört geblieben wäre. Dazu kam noch als weiteres „störendes Moment" das persönliche Lebensschicksal Chopins, das den ihm angeborenen Frohsinn frühzeitig durch den „Żal" erstickte, der mit der Zeit völlig die Oberhand gewann. So wurde unser Tondichter, der ohne alle diese „störenden Momente" ein Sänger der Lebensbejahung zu werden berufen gewesen wäre, ein

solcher der Lebensverneinung. Nur in besonders glücklichen Stunden seines Lebens vermochte er den Weg zu der ursprünglichen „heliotropen Richtung" seiner tonschöpferischen Anlage zurückzufinden. Dies gelang ihm bei den Masurken nur in geringerem, bei den Walzern und Polonäsen schon in sehr hohem, im höchsten Maß jedoch bei der „Fantasie." An dieser kraft- und glanzvollsten von allen seinen Schöpfungen läßt sich darum auch am besten ermessen, welcher Art Chopins Musik wohl geworden wäre, wenn Polen sein größtes tonschöpferisches Genie zu einer Zeit hervorgebracht hätte, da es noch nicht in Ketten lag; wodurch eben auch das persönliche Lebensschicksal des Tondichters, das mit dem Geschick seines Vaterlandes so innig verwoben war, sich anders gestaltet haben würde. Vielleicht würde Chopins Musik eine Verwirklichung jenes Ideals bedeutet haben, von dem Nietzsche nach seinem Abfall von Wagner träumte: eine das Leben fördernde, eine jasagende, eine „Herrenmensch-Musik" geworden sein. Was diesem Philosophen, der wie kein zweiter — mit alleiniger Ausnahme Schopenhauers — die Tonkunst zu ergründen suchte, vorgeschwebt hat, scheint er wohl auch in Chopin zum Teil erfüllt gesehen zu haben, den er, im Verein mit Peter Gast, zum „Gegenpapst" Richard Wagners erheben wollte. „Herrenmensch-Musik" ist es ja, was in den Polonäsen Chopins, noch mehr aber in seiner „Fantasie" erklingt, die Ton gewordene Kraft und Tapferkeit, Vornehmheit und Pracht, Ton gewordener „Wille zur Macht" ist, jener spezifisch-polnische Wille zur Macht, der als Liberum veto-Geist den in der Geschichte der Völker einzig dastehenden „Herren-Staat": die Adelsrepublik geschaffen hat. Denn aus diesem Geist eben ist Chopins „Fantasie" geboren. Und er macht sich sogar in ihrer Form geltend, die von einer wahrhaft anarchischen Freiheit ist. Jeder Gedanke nimmt hier, gewissermaßen unbekümmert um das Ganze, seine selbstherrliche Stellung ein, und dennoch übt dieses unvergleichliche Wirkung. „Keine Regel will da passen, und ist doch kein Fehler drin", darf mit Wagners Hans Sachs von dieser Schöpfung gesagt werden, die nach jeder Hinsicht so neu und eigenartig ist, daß traditionelle „Tabulatur-Maßstäbe" bei ihr völlig versagen müssen. Und wenn je, so decken hier sich Benennung und Inhalt in restloser Weise, wo die Phantasie, als das zeugende Prinzip aller Kunst, zu einem ihrer kühnsten Flüge sich aufschwingt.

Am Anfang ist der Tondichter wohl noch ganz in seinem dunkelnächt'gen Element. Die vom „Żal" erfüllte Trauer um das niedergebrochene Vaterland beherrscht ihn ebenso wie in der überwiegenden Mehrzahl seiner Schöpfungen. In einem leise dahintönenden klagenden Marsch zieht die aus tausend Wunden blutende Polonia an ihrem Jeremias vorüber. Doch ihr Anblick weckt in ihm diesmal stärker als je die Erinnerung an jene Zeiten, da sie noch nicht die Niobe, da sie eine der glorreichsten und stolzesten unter den Nationen der Erde gewesen. Und mit dieser Erinnerung erwacht zugleich auch der in ihm als Gattungserfahrung lebende Liberum veto-Geist, der trotzig-kühne Wille: Polen wiederauferstehen zu lassen. Der Jeremias wandelt sich in einem Maße wie weder vorher noch nachher zum Tyrtäus und stimmt seinen strahlendsten Heldengesang an. In einem leidenschafttrunkenen, ungemein kraftvollen Motiv, worin stellenweise Fanfaren zu erklingen scheinen und das sich zu einem wahren Triumphmarsch steigert, lebt die „Adelsrepublik" wieder auf. So war das einstige Polen; und was ehemals von solcher Macht und solchem Glanz gewesen, kann unmöglich für immer verloren gegangen sein. Es ist auch nicht verloren! Denn mit dem, wie ein Intermezzo eintretenden, himmlisch-schönen zweiten Motiv kündigt sich die Wiederauferstehung an. Sie wird jedoch nicht von selber kommen, muß vielmehr blutig erkämpft werden. Dies kann aber nur geschehen, wenn der Enkel sich der großen Ahnen würdig erweist, indem er zu deren, — Heldengeist sich aufrafft. Der mit dem nun wiederkehrenden leidenschaftlichen, wie ein Triumphmarsch klingenden Motiv erstrahlt. Nur dieser vermag das — in dem jetzt abermals eintretenden „Wiederauferstehungs-Motiv" angedeutete — Zukunftsbild zur Verwirklichung zu bringen. Das wiederauferstandene Polen wird dann aber noch herrlicher als das ehemalige sein: so herrlich wie der den Gipfelpunkt dieser Schöpfung bildende, unvergleichlich erhabene, wahrhaft majestätische Schluß.





Die Etüden.

**[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Siebender Band.]**

In diesen Schöpfungen gelangt all das, was jene Einzigartigkeit des Chopinschen Ingeniums ausmacht, die es zu einem „aus sich rollenden Rad" im Sinne Nietzsches stempelt, wie Strahlen in einer Sammellinse zur Konzentrierung. Daß Chopin das „gezüchtete Klaviergenie" gewesen, dessen musikalische Struktur sich zu dem Tasteninstrument verhielt wie die Idee zum Abbild, offenbart sich nirgends mit solch überwältigender Macht wie hier, wo das beispiellose Korrelatverhältnis, das zwischen ihm und diesem Instrument bestand, nahezu in jedem Takt sich äußert. Unter allen Tongebilden, die je für das Klavier geschaffen worden, gibt es nur wenige, von denen mit solchem Recht wie von den Etüden Chopins gesagt werden darf, daß sie ganz aus dem Geiste dieses Instruments geboren sind. Was es bis dahin an Geheimnissen barg, entschleierte es unserem Tondichter, als er seine Etüden schuf, und erschloß ihm damit zugleich Regionen des Reiches der Töne, in die vor ihm niemand eingedrungen war. Es ist als ob er hier in den pianistisch-improvisatorischen arrière fond seines Ingeniums hinabtauchte, um aus ihm den „Glutkern" hervorzuholen und zum Kunstwerk zu schmieden. Darum tragen auch — die Präludien ausgenommen — keine von den übrigen Schöpfungen Chopins solchermaßen das Gepräge des Improvisatorischen wie die Etüden. Auch bei diesen seinen genialsten Schöpfungen gelingt es ihm jedoch erst nach Überwindung der anfänglich sich deutlich geltend machenden Anlehnung an die Vorgänger, den Weg zu sich selber zu finden. Und wiederum ist es der große Dichter in ihm, der es schließlich zuwegebringt, ein ursprünglich überaus einfaches, wie schon sein Name andeutet, lediglich Übungszwecken dienendes und daher ausgesprochen „techni-

sches" Musikgebilde zu einem der poesievollsten umzugestalten. Durch einen ans Wunder grenzenden, unfaßbar verwickelten Prozeß bleibt aber trotzdem auch das „Technische" gewahrt. Das Übungsstück hört nicht auf, ein solches zu sein, obschon es zugleich ganz Poesie geworden ist. Mit dieser einzigartigen Verschmelzung von technischen mit dichterischen Elementen vollbringt Chopin eine tonschöpferische Großtat, die allein genügt hätte, ihm die Unsterblichkeit zu sichern. Die gleich der seiner Vorgänger von vornherein zu pädagogischen Zwecken bestimmte Etüde Chopins bleibt diesen Zwecken nicht nur mit einer bis dahin ungekannten Vollkommenheit gerecht, sie eröffnet ihnen sogar völlig neue Wege, erstrahlt jedoch zu gleicher Zeit in der vollsten Glorie eines berückend-herrlichen Tongedichtes. Sie darf deshalb das getreueste Abbild seines Ingeniums genannt werden, weil die dessen Grundmerkmal bildende beispiellose Vereinigung von „gezüchtetem Klaviergenie" und großem Dichter in Tönen in diesen Schöpfungen am vollendetsten sich offenbart, wo die dem Tasteninstrument abgerungenen neuen technischen Schätze wie im Handumdrehen zum Kunstwerk geadelt sind. Das Erstaunlichste aber ist, daß auch dasjenige, was der Eigenart Chopins das sie vor allem zeichnende Gepräge aufdrückt, in den Etüden, wo es mit Rücksicht auf deren Zweck am allerwenigsten zu erwarten gewesen wäre, sich ebenso stark wie in den übrigen Schöpfungen geltend macht: die polnische Note. Selbst hier also, wo er am ausgesprochendsten der universelle Tonschöpfer ist, hört er dennoch nicht auf auch der nationale zu sein, vermag er das universell-musikalisch Neuartige gewissermaßen nicht anders als „auf Polnisch" zum Ausdruck zu bringen! Wahrlich, wenn es, nach allem bisher hier über sein Werk Dargelegtem, noch eines Beweises dafür bedürfte, daß Chopin unter allen Tonschöpfern der individuellste ist, er wäre mit der letzthervorgehobenen Tatsache allein schon erbracht.

Will man nun aber das Unvergleichliche ermessen, das Chopin in seinen Etüden vollbracht hat, so muß man sich den Entwicklungsgang der Klavieretüde in seinen Hauptmomenten vor Augen führen. Lange Zeit nichts als lehrhaft-trockenes Übungsstück „zur Fingergymnastik", wodurch der Lernende sich die Technik des Klavierspiels aneignen sollte, und daher ohne Spur von Geist, geschweige denn Poesie, wurde die Etüde zuerst von Clementi und späterhin von Cramer einem Läute-

rungsprozeß unterzogen, der sie aus ihrem sozusagen mechanischen in einen vergeistigten Zustand hob. Wohl war damit ihr „fingergymnastischer" Zweck nicht aufgehoben, zum Teil jedoch schon mit einem höheren vereinigt worden: der Lernende sollte nicht nur mechanische Fingerfertigkeit, sondern auch „Beseelung des Tones" sich aneignen. Dies wurde nun in der Weise erreicht, daß dem „technischen Motiv" ein bestimmter musikalischer Gedanke, ein „Stimmungsgehalt" zu Grunde gelegt wurde. Solche zu übende „Motive" stellten, wenn so gesagt werden darf, „platonische Ideen" zu einer Tonschöpfung dar.

Da kam nun Chopin und vollbrachte die musikalische Siegfriedtat: das „technische Motiv" gleich von vornherein zu einer Tondichtung in höchst vollendeter Form zu gestalten. Hierbei stand nun allerdings in unverkennbarer Weise kein Geringerer Pate, als Johann Sebastian Bach. Der stetige Verkehr mit diesem seinem „geistigen Urahn" trug Chopin die herrlichsten Früchte beim Schaffen der Etüden. Hier knüpft unser Tondichter am offenkundigsten an den Thomaskantor an, der als Erster in seinem „Wohltemperierten Klavier" das Problem gelöst hat: Technik mit dichterischen Elementen zu verschmelzen. Das von Bach Begonnene wird von Chopin zur Weiterentwicklung gebracht, indem er Technik ganz Tondichtung werden läßt. „Technik" bedeutet nun aber bei diesen beiden gewaltigen Improvisatoren zuletzt nichts anderes, als „Musik an sich", das heißt: die mannigfaltigsten, unerschöpflichen Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache der Töne gleichsam noch in ihrem glühend-flüssigen Urzustande. Und in diesem ihrem Urzustande eben werden sie von Bach in seinem „Wohltemperierten Klavier", und von Chopin in seinen „Etüden" auch schon sogleich zum Kunstwerk geformt. So werden beide zu Schöpfern „neuer Tonwelten", von denen jede ein Universum für sich bedeutet, das alle jene Elemente in sich birgt, aus denen in der Folge die „Planetensysteme" unseres musikalischen Himmels sich entwickeln. Das alte: aus der Tonwelt Bachs; das neue: aus der Chopins. Wie die nachbachische Musik ohne das „Wohltemperierte Klavier" des Thomaskantors, so ist die nachchopinsche ohne die Etüden des polnischen Meisters schlechthin undenkbar. Denn vornehmlich in diesen unmittelbarsten und darum „Musik an sich" im reichstem Maß enthaltenden Emanationen ihrer

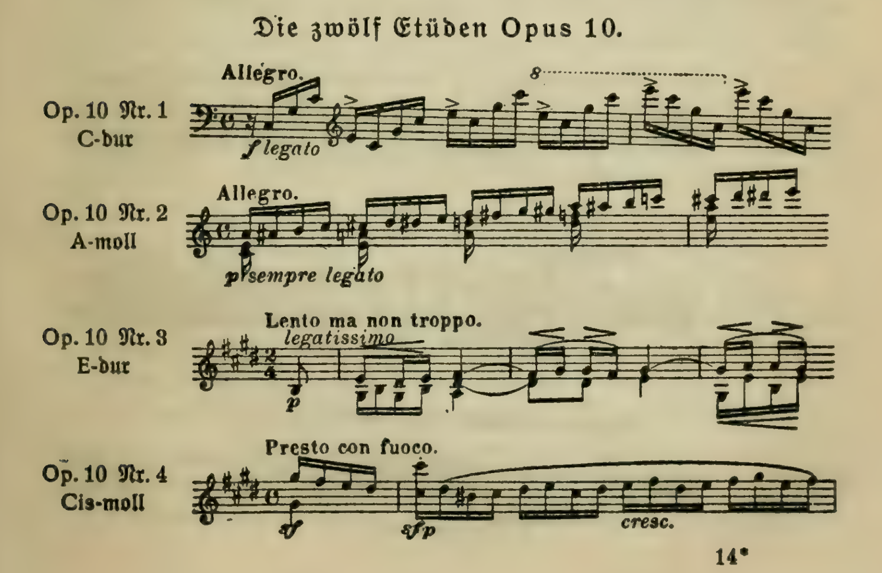
tonschöpferischen Ingenien liefern beide ihren Nachfolgern zu deren die Tonkunst zur Weiterentwicklung bringendem Schaffen ... die „Bausteine".

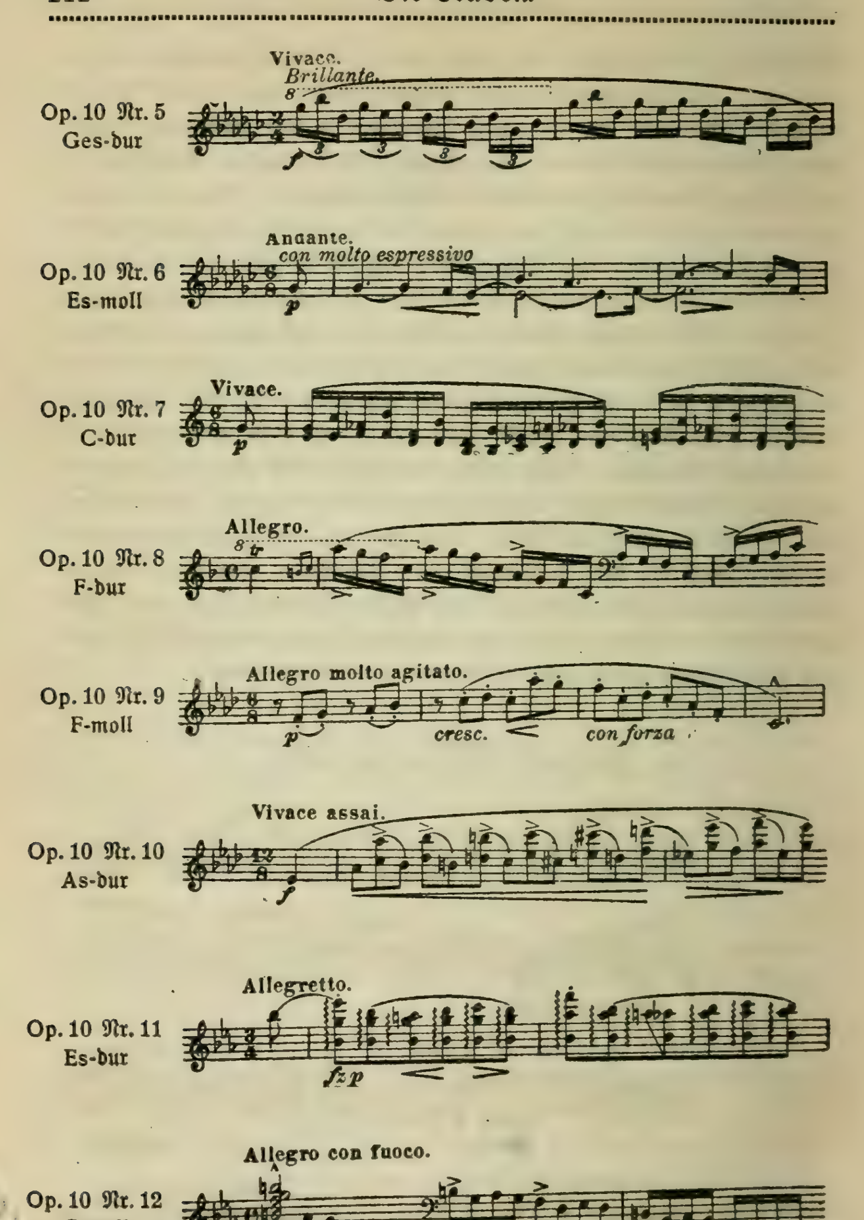
In welchem Maße nun die Etüden Chopins solche „Bausteine" zu unserer neuzeitlichen Musik bedeuten, werden wir bei dem näheren Eindringen in sie ersehen.

Wie bei den übrigen Schöpfungen Chopins, so läßt sich auch bei seinen Etüden eine allmähliche Entwicklung aus anfänglich noch an Vorbilder der „Tradition" sich anlehnenden zu völlig ureigenen, neuartigen Gebilden deutlich verfolgen. Während in den Erstlingsetüden das „traditionelle Lehrelement" noch unverkennbar vorherrscht, wird es nach und nach völlig mit dem dichterischen verschmolzen. Wohl kündigt sich auch in ihnen schon der gewaltige „Neutöner" an; der Hochflug des Dichters ist jedoch durch das Lehrelement gleichsam noch gefesselt. Dieses drückt sein Gepräge namentlich den Nummern 1 und 2 des Opus 10, die als die zu allererst von unserem Meister geschaffenen Etüden gelten, so sehr auf, daß sie als der „Tradition" zugehörig betrachtet werden könnten, wenn nicht eben in manchen, insbesondere harmonischen Kühnheiten, der Schritt nach vorwärts sich andeuten würde. Es dauert indes nicht lange, und Chopin befreit sich von der Anlehnung an die Vorgänger, findet ebenso wie in den übrigen Schöpfungen den Weg zu sich selber. Und dies mit dem Moment, da der Pole in ihm wieder zu seinem Rechte gelangt. Indem er aus dem nationalen Tonquell zu schöpfen beginnt, löst er sich von der Tradition los und schafft seine ureigenste, völlig neuartige Etüde. In polnischen Volksweisen, namentlich in Weihnachtsliedern, überaus primitiven Gebilden der singenden Volksseele, die eben wegen dieser ihrer Primitivität „Musik an sich" enthalten und deshalb zum „technischen Motiv" geradezu prädestiniert erscheinen, findet er zum überwiegenden Teil den „Rohstoff", aus dem er seine genialsten Schöpfungen formt. So vollzieht sich auch in den Etüden der nämliche Vorgang wie in den übrigen Schöpfungen unseres Meisters, erreicht hier jedoch seinen Gipfelpunkt. Der im Erdreich, das ihn hervorgebracht, tiefwurzelnde tonschöpferische Genius Chopins, führt in allem, was er produziert, eben aus diesem Erdreich dem großartigen Wunderbaum der abendländischen Tonkunst die frischen Nährsäfte zu, die ihn zum

Weitersprießen bringen. Nirgends aber — die Masurken ausgenommen — in so außerordentlich reichem Maße, wie in den Etüden, wo diese Nährsäfte wie aus dem gesamten, in der polnischen Volksseele Jahrhunderte hindurch aufgespeicherten Vorrat an tonschöpferischen Entwicklungsmöglichkeiten zu fließen scheinen. Was der letztere an Keimen zur Kunstmusik barg, kommt in den Etüden Chopins endlich zu herrlichster Entfaltung. Daher ihre ungeheure Fülle an neuen tonsprachlichen Errungenschaften, womit das „Vokabularium" der abendländischen Musik in einer Weise bereichert wird, wie dies nur noch durch Bachs „Wohltemperiertes Klavier" der Fall gewesen. Darf von diesem Wunderwerk mit Recht gesagt werden, daß es eine Art von „Prolegomena zu jeder künftigen Musik" bedeute, so mit nicht geringerem von den Etüden Chopins. Denn ebenso wie dort, sind hier die Elemente zu jeder „Zukunftsmusik" aufgespeichert. Unter den 27 Etüden Chopins, von denen zwölf als Opus 10, die übrigen, mit Ausnahme der drei für die „Methode der Methoden" von Moscheles und Fétis komponierten, als Opus 25 erschienen sind, gibt es fast keine, die nicht „Zukunftsmusik" enthielte. Dies gilt sogar von den, noch deutlich unter dem Einfluß der Vorgänger, geschaffenen Erstlingsetüden.

Die zwölf Etüden Opus 10.




Op. 10 Nr. 5
Ges-dur
Vivace.
Brillante.
Op. 10 Nr. 6
Es-moll
Andante.
con molto espressivo
Op. 10 Nr. 7
C-dur
Vivace.
Op. 10 Nr. 8
F-dur
Allegro.
Op. 10 Nr. 9
F-moll
Allegro molto agitato.
cresc.
con forza
Op. 10 Nr. 10
As-dur
Vivace assai.
Op. 10 Nr. 11
Es-dur
Allegretto.
Op. 10 Nr. 12
C-moll
Allegro con fuoco.

So ist gleich die 1. Etüde in C-dur des Franz Liszt gewidmeten Opus 10, obschon das „traditionelle Lehrelement" in ihr vorherrscht, dennoch auch mit Elementen der neuzeitlichen Tonsprache durchsetzt. Es sind die gebrochenen Akkorde, in denen wie wetterleuchtend schon jene Kühnheiten aufzutauchen beginnen, die in der Folge immer mehr sich entfaltend, zum Entstehen der „neuen Tonwelt" Chopins führen. Im auf- und absteigenden Gewoge dieser Akkorde deutet sich das Neuartige in der figuralen Anlage, in der Zeichnung und namentlich in der Harmonik unverkennbar an. Noch kommt das dichterische Element nicht zur Geltung, doch ist dem „technischen Motiv", dessen Übungszweck hier die rasche Ausführung der breit auseinandergelegten, den Umfang einer Oktave überschreitenden Akkordfigurationen bildet, als „dichterischer Gedanke" das Heroische zu Grunde gelegt. Mit diesen heldenhaften Klängen kündigt sich gleichsam die in den späteren Etüden in ihrer ganzen Majestät erstrahlende „neue Tonwelt" Chopins an.

In der 2. Etüde in A-moll ist es der künftige gewaltige Chromatiker, der seine Wunderpalette zu gebrauchen sich anschickt. Schon gelingt es ihm hier, während er den pädagogischen Zweck verfolgt, den Gebrauch des 3., 4. und 5. Fingers der rechten Hand üben zu lassen, das berückende Murmeln einer Quelle in mondbeschienener nächtlicher Stille gewissermaßen mit rasch hingeworfenen Konturen zu malen. Ein erster tonmalerischer Versuch, der in den folgenden Etüden zum vollendeten Tongemälde gedeihen soll.

Mit der 3. Etüde in E-dur ist der entscheidende Schritt zur Loslösung von der „Tradition" getan. Die Technik ist hier bereits so sehr Poesie geworden, daß diese Etüde fast mehr Tongedicht als Übungsstück ist. Von ihrer Melodie hat Chopin selber behauptet, daß sie eine der schönsten sei, die er geschrieben. Diese ist denn auch bezeichnenderweise aus dem nationalen Tonquell geschöpft, aus dem nämlichen, der die Lieder der Nacht gespeist hat, denn sie ist ganz nokturnenhaft. Und wie zur Legitimierung dieser ihrer Herkunft, trägt sie auch jenes „anarchische Element" in sich, das der Musik Chopins ihr eigentümlichstes Gepräge verliehen hat: das Tempo rubato. Wie sehr dem Meister selber der Duft heimatlicher Erde aus ihr entgegenströmte, beweist die folgende, von seinem Schüler Gutman mitgeteilte Szene. Als Gutman ihm einmal diese Etüde vorspielte, soll Chopin die gefalteten Hände erhoben und wie in Ekstase: „O mein Vaterland!" ausgerufen haben.

Auch die 4. Etüde in Cis-moll ist aus dem Geist der polnischen Volksmusik geboren. Dies beweist gleich der Umstand, daß sie, trotz ihrer weichen Tonart, voller Temperament und Lebenslust ist; was auch manche polnische Volksweise charakterisiert, in der höchste Bejahung des Lebens eigenartigerweise in Molltönen zum Ausdruck gebracht ist. Dieses lebenbejahende Element steigert sich in der Coda zu dramatischer Kraft. Der Übungszweck dieser Etüde ist: in beiden Händen Raschheit und Leichtigkeit zu erlernen, was freilich an manchen Stellen harte Geduldproben erfordert.

Eine der originellsten und darum auch bekanntesten ist die 5. Etüde in Ges-dur. Ihre Originalität besteht darin, daß sie nur für die schwarzen Tasten geschrieben ist[1]). Ein „technischer Gedanke", den Chopin mit der ihm eigenen Meisterschaft zur Ausführung bringt, und der dem Übungszweck dient, dem Handgelenk die für den weichen Anschlag erforderliche Elastizität zu verleihen. Wie nun aber Chopin „Technik" zur Dichtung zu adeln versteht, das bezeugt der „Inhalt" dieser Etüde. Es ist die der polnischen Nation angeborene Eleganz, die hier ihre tondichterische Verklärung findet. Und sie eben erfordert zu ihrer Wiedergabe den feinen, samtweichen Anschlag, auf dessen Erlernung das „technische Motiv" abzielt.

In der 6. Etüde in Es-moll spricht Chopin gleichsam das „Es werde" aus, mit dem seine „neue Tonwelt" zu klingen anhebt. Und sie erklingt hier gleich in allen jenen bis dahin nicht dagewesenen, völlig neuartigen Klangmischungen, die, wie wir erst heute wissen, „Zukunftsmusik", nämlich die Musik unserer Tage bedeuten. Es ist vor allem die Tristan-Tonwelt Richard Wagners, zu der die „Bausteine" hier geliefert werden. Dies erklärt sich daraus, daß Chopin auch in dieser Etüde als der große Sänger der Nacht sich erweist. Denn sie, die wohl in pädagogischer Hinsicht bezweckt, das klare und deutliche Hervorbringen des harmonischen Gewebes studieren zu lassen, ist zuletzt dennoch nur eine der herrlichsten Notturnen Chopins. Und als solche enthält sie eben alle Kriterien der Nachtlieder unseres Meisters. In ihr erschließt sich ihm das Wunderreich der Nacht bereits in seiner ganzen Erhabenheit; und vornehmlich deshalb bedeutet sie für den Schöpfer des „Tristan" das „Sesam", mit dem er den Weg in jenes

1) Spielt man sie in G-dur, so sind es nur weiße Tasten.

sich bahnt. Ohne das, allen geheimnisvollen Zauber der „Weltennacht“ atmende, chromatische Wundergewebe der Chopinschen Es-moll-Etüde — keine von dem nämlichen Zauber erfüllte Wagnerische Tristan-Chromatik! Gleichwohl schöpft unser Meister aber auch hier aus dem nationalen Tonquell, trägt diese Schöpfung unverkennbar dessen Gepräge. Was ihr nun das letztere aufdrückt, ist vor allem der die überwiegende Mehrzahl der Schöpfungen Chopins zeichnende „Żal“. Dieser erreicht hier seine „radikalste“ Stufe, weil er nicht Dantes „Nessun maggior dolore“ mehr, sondern aus „tiefstem Leid und höchstem Weh“ geborene völlige Resignation, Sehnsucht nach Erlösung bedeutet. Erst wenn sie durch den Schmerz geläutert, wird die Seele sich ihrer Herkunft bewußt und verlangt dann inbrünstig in den Schoß der „Nacht“ aufgenommen, um von der Welt losgelöst zu werden. Welche Seele hat nun aber diesen Läuterungsprozeß in solchem Maße erfahren wie die Chopins, in der alles Weh und Leid seines Volkes gleichsam den „Focus“ gefunden? In ihr mußte darum auch das Verlangen nach Erlösung in einem bis dahin nicht erreichten Grad sich geltend machen. Da sie aber eine Sängerseele war, konnte es nicht anders als in Tönen zum Ausdruck gelangen; Tönen, die um das, was noch nie gesagt worden, sagen zu können, neu sein mußten. Mit diesen „neuen Tönen“ ist eben zum erstenmal das „musikalische Analogon“ für jenes „tiefste Weh und höchste Leid“ errungen, das nur in der Verneinung des Lebenswillens Heil zu finden vermag. Und deshalb muß der große deutsche Meister dort, wo er dieses „musikalische Analogon“ der höchsten Vollendung zuführt, an den polnischen Bruder in Apoll anknüpfen: im „Tristan“.

Die 7. Etüde in C-dur ist eine von jenen, worin das technische Element mit dem dichterisch-malerischen in wundervollster Weise sich paart. Während sie einerseits mit den Doppelnoten der Handgelenkübung dient, ist sie andererseits ein überaus poetisches Tongemälde, das, trotz seiner scheinbar hellen Tinten, im Grunde unsägliche Trauer atmet. Denn was hier flimmert und glitzert, ist die ins Endlose sich ziehende sibirische Schneewüste, durch die ein Schlitten mit Gefangenen dahinfliegt, dessen in den Doppelnoten der rechten Hand unausgesetzt erklingendes melancholisches Schellengeläute das einzig belebende Moment dieser todesstillen Landschaft bildet.

Ganz aus dem Geist des Klaviers geboren ist die 8. Etüde in F-dur. In ihr badet, um ein Wort des berühmten Wiener Feuilletonisten Ludwig Speidel mutatis mutandis zu gebrauchen, „die Klaviersprache sich in ihrem eigenen Wohllaut", dem hier völlig neue, ihn ungemein verschönernde „Ingredienzien" zugeführt werden. Eine solche euphonische Sattheit hat der Klavierton bis dahin nicht besessen. Und sie erreicht in den Passagen dieser Etüde mitunter Höhepunkte, die den Eindruck erwecken, als ob der gesamte Entwicklungsgang der Klaviermusik im letzten nur darauf abgezielt hätte. Überdies aber zeichnet den „Ton" der F-dur-Etüde eine nicht anders als aristokratisch zu nennende Vornehmheit, die es eben mit sich bringt, daß die vollendete Wiedergabe dieser Schöpfung nur einem Klavierspieler gelingen kann, der technische Sattelfestigkeit mit angeborener Eleganz verbindet.

In dem nämlichen Sinne wie die Scherzi darf die 9. Etüde in F-moll eine „schwarze Perle" genannt werden. Denn auch sie ist ein Produkt der krankhaften Seelenzustände ihres Schöpfers und darum von ebenso düster-schwarzer Farbe wie ihre Scherzi-Brüder. Es ist das die letzteren vornehmlich zeichnende selbstquälerische Schwelgen im Schmerz, was auch hier seinen getreuen musikalischen Ausdruck findet. Schon der nervenzerrende Melos ist: Ton gewordene Selbstquälerei. Und deren Hauptsymptom: der krankhafte Trotz, womit immer von neuem der Weg zu den Qualgedanken zurückgefunden wird, gelangt in den hartnäckigen Thema-Wiederholungen mit erschreckender Treue zur Wiedergabe.

Die 10. Etüde in As-dur stellt eines von den klaviertechnisch vollendetsten Meisterwerken Chopins dar und bietet als solches der Wiedergabe ungemein große Schwierigkeiten. Sie ist nicht nur unter denen unseres Meisters, sondern eine der schwierigsten Klavieretüden überhaupt, weil sie ein wahres Labyrinth rhytmischer Kontraste bildet, zu dem nur höchste Virtuosität sich den Ariadnefaden zu spinnen vermag. Diese eigenartig-phantastische, gleichwohl aber Frohsinn und Zufriedenheit in einem bei Chopin ganz seltenen Maße atmende Schöpfung gehört denn auch zu jenen nicht zahlreichen der Klavierliteratur, deren Wiedergabe sozusagen einen Prüfstein für die künstlerischen Qualitäten des Pianisten bildet.

Hebt in der 6. Etüde (Es-moll) die „neue Tonwelt" Chopins zu

klingen an, so erstrahlt sie in der 11. Etüde in Es-dur bereits in ihrer vollen Glorie. Und wie jene, so ist auch diese Schöpfung bezeichnenderweise eine Nokturne; ja vielleicht die schönste unseres Meisters, neben der sogar die „Königin der Nokturnen", die in C-moll, verblaßt, weil sie ihr insbesondere an Reichtum und Originalität der Harmonik und Chromatik nachsteht. Nach der letzteren Hinsicht stellt diese Etüde geradezu einen Markstein in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst dar. Denn sie ist vor allem dasjenige Tongemälde, worin all die bahnbrechenden, neuartigen Klangmischungen gefunden sind, mit denen der „spektralanalytische Prozeß" in der Kunst der Töne einsetzt, durch den sie aus ihrem zeichnerischen in das malerische Stadium tritt. Daß sie nun aber ein Nacht-Gemälde, ist für das innerste Wesen des tonschöpferischen Ingeniums Chopins bezeichnend. Als Marterblume dem Grabhügel Polens entsprossen, ist es a priori auf das geheimnisvolle Dunkel-Nächtige „eingestellt", lebt und webt darin als in seinem Element und wird vornehmlich von ihm befruchtet. Chopin ist überall dort, wo er als „Neutöner" sein Höchstes leistet, fast immer auch der „Sänger der Nacht". Nahezu alle jene seiner Schöpfungen, mit denen er die Sprache der Töne in außerordentlichem Maße bereichert, sind im letzten Grunde „Nachtstücke"; also nicht nur die schon als solche ausdrücklich bezeichneten Nokturnen, sondern auch die Balladen und Scherzos, die Berceuse und die Barkarole; ja sogar die Mehrzahl der Masurken und einige Polonäsen. Und ebenso sind auch unter den Etüden, diejenigen, mit denen Chopin als „Neutöner" einen seiner Hochgipfel erklimmt, „Nachtstücke"; wie im Opus 10, neben anderen, die in Es-moll und die in Es-dur. So erweist sich Chopins Musik im Sinne der Schopenhauerschen Auslegung der metaphysischen Bedeutung der Tonkunst letzten Endes als das „Analogon" dessen, was das Geheimnisvoll-Nächt'ge der Welt bildet. Und zu diesem „Analogon" eben war die Kunst der Töne vor Chopin noch nicht in solchem Maße gelangt, wie durch ihn. Bedeutete ihr ganzer Entwicklungsgang bis zu dem polnischen Sänger der Nacht eine immer mehr sich erweiternde tönende Objektivation der Welt, so wies sie hinsichtlich des Dunkel-Nächtigen gleichsam noch große Lücken auf, die auszufüllen er berufen war. Die „Nacht", in ihrem tiefsten, geheimnisvollsten Sinn, beginnt erst in seiner Musik sich volltönend zu objektivieren, wodurch eben

jene Lücken sich schließen, so daß nunmehr die Tonkunst nach dieser Seite zur Höherentwicklung zu gelangen vermag. Dies geschah nun in unserer neuzeitlichen Musik mit dem „Tristan“ Wagners. Durch das ihr das Gepräge verleihende Nachtelement hat denn auch die Es-dur-Etüde zur Zeit ihres Erscheinens als dieser so sehr vorausgeeilt sich erwiesen, daß sie nur von Wenigen verstanden worden ist. Einzig die Chopin wahlverwandten Brüder in Apoll Schumann und Mendelssohn erkannten gleich ihre Bedeutung; während die „Fachkritik“ — mit dem „Berliner Hanslick“, Rellstab — an der Spitze, ihr gegenüber die nämliche Verständnislosigkeit an den Tag legte, wie nachmals, mit dem Wiener Beckmesser als Oberhaupt, gegenüber dem „Tristan“ Wagners.

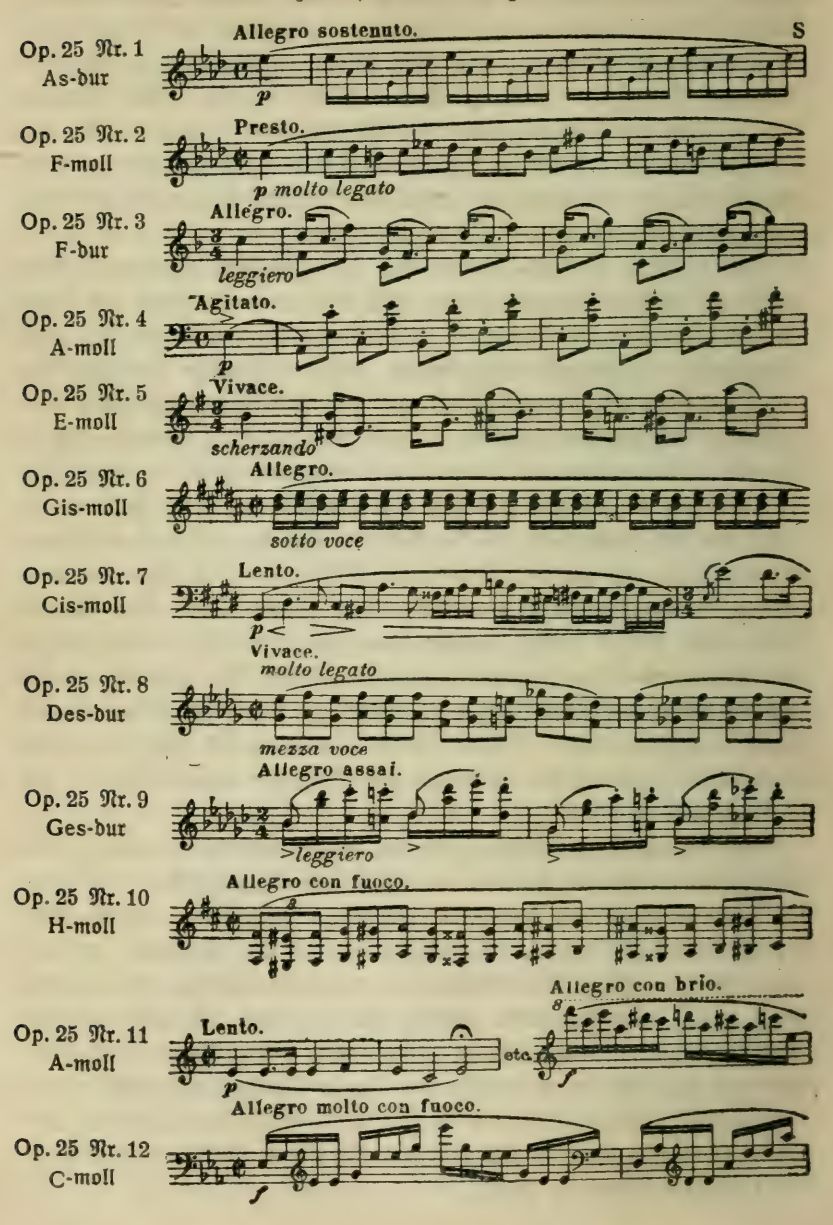
Die 12. Etüde in C-moll, die berühmte sogenannte „Revolutionsetüde“, ist ebenso wie das H-moll-Scherzo und das D-moll-Präludium in den entsetzlichen Stuttgarter Tagen Chopins entstanden, die dadurch einen gewaltigen Umsturz in seinem Wesen sowohl, als in seinem Schaffen herbeigeführt haben, daß er damals, auf die Kunde von dem Fall Warschaus, nahe daran war, den Verstand zu verlieren. Die furchtbaren seelischen Erschütterungen, von denen er infolge dieser Hiobsnachricht heimgesucht wurde, haben nicht nur den Menschen in ihm so völlig umgewandelt, daß dessen angeborener Frohsinn unwiederbringlich verloren ging, sie haben auch den Künstler in neue Bahnen gelenkt. Indem er das, was sein Inneres zu tiefst aufwühlt, in Tönen zur Auslösung bringt, öffnet er sich die zu seiner „neuen Tonwelt“ führende Pforte. Und es ist auch hier vor allem das diese Tonwelt zeichnende „Dunkel-Nächt'ge“, das in völlig neuartigen Klängen zu tönendem Leben erwacht. So bewährt sich bei Chopin das tiefe Wort Meister Eckhards: „Das schnellste Tier, das uns führt zur Vollkommenheit ist Leid.“ Durch das Übermaß an Leid, unter dem Chopin in Stuttgart beinahe zusammenbricht, wird der „Neutöner“ in ihm zur Reife gebracht. Ihm als Erstem wandelt sich Leid restlos in Ton, der darum so völlig neuartig ist. Dies hängt freilich auch mit dem innigen Korrelatverhältnis zusammen, das zwischen dem Menschen und dem Tonschöpfer in jenem bis dahin noch nicht dagewesenen Grad besteht, dank dem jede Gefühlsregung sogleich in den analogen Ton sich umsetzt. Die musikalische Organik dieses „gezüchteten Klavier-

genies" muß eine Art von „transzendentalem Flügel" gebildet haben, dessen „Saiten" geradenwegs in die Seele mündeten und von hier aus in Schwingung versetzt wurden. Ein solcher Gedanke drängt sich beim Anhören mancher Schöpfung unseres Meisters, namentlich aber der drei in Stuttgart entstandenen, unwillkürlich auf. Denn die Art, wie hier Zustände der Seele in Tönen zur Wiedergabe gebracht werden, erweckt ganz den Eindruck, als wenn jede Regung im Innern Chopins gleichzeitig auch als „Ton" schwingen würde.

Wie nun im H-moll-Scherzo das aus höchstem Schmerz hervorbrechende Sichaufbäumen gegen „den Gott, der am Ende gar selber ein Moskowiter", so findet in der Revolutionsetüde der in dem Tondichter auflodernde Rachebrand seine vollendete Projizierung. „O Gott, erschüttere den Erdball, auf daß er dies heutige Menschengeschlecht verschlinge!" heißt es in den Stuttgarter Tagebuchaufzeichnungen. Was er von der Gottheit verlangt, wird dann von ihm selber in Tönen zu vollbringen versucht. In der Welt der Töne fühlt er sich selber als der Rachegott, wie Beethoven, nach der Schlacht bei Jena, sich mächtiger als der gewaltige Korse fühlt und: „Ich hätte ihn doch besiegt!" ausruft. Es ist das kriegerische Element, mit dem Chopin gleich allen Polen erblich belastet war, das hier, ebenso wie in den Polonäsen und in der anderen C-moll-Etüde (op. 25), erwacht und ihn mit den metaphysischen Waffen der Musik an dem Erdball das Strafgericht vollziehen läßt. Dieses Element vermag sich aber erst Bahn zu brechen, nachdem der Schmerz jene Grenzen erreicht, wo er sich in Rachegier wandelt.

Mit wahrhaft dämonischer Gewalt bricht diese gleich in der ersten entsetzlichen Dissonanz hervor, um erst mit dem gigantischen, wie eine, die Welt in Trümmer schlagende Explosion klingenden, Schlußakkord die Sättigung zu finden. Dazwischen aber ist es, als wenn, auf das unausgesetzte schmerzliche Klagen des niedergeworfenen Polen, alle Rachegeister herbeigeströmt kämen, um an dem sich vollziehenden Welt-Strafgericht teilzunehmen. Zu solcher dramatischer Energie erhebt sich Chopin, in weit höherem Grade freilich, nur noch in der C-moll-Etüde des op. 25; und beide Etüden stellen auch die gewaltigsten, bisher in der Tonsprache des Klaviers geschaffenen Musikdramen dar.

Die zwölf Etüden Opus 25.



Nach der Behauptung Schumanns sollen die der Gräfin d'Agoult, der Freundin Liszts und Mutter Cosima Wagners, gewidmeten zwölf Etüden des Opus 25 zur selben Zeit wie ihre Opus 10-Schwestern entstanden sein. Und er hat von den letzteren auch gemeint, daß sie die wertvolleren sind. Schon die Tatsache, daß Opus 25 die beiden gewaltigsten und vollendetsten Etüden Chopins: die in A-moll und die in C-moll, enthält, spricht gegen Schumann nach dem einen wie nach dem anderen Betracht. Es ist einfach unmöglich, anzunehmen, solche Meisterschöpfungen seien unserem Tondichter bereits zu jener Zeit gelungen, da er das Opus 10 geschaffen hat. Selbst ein Genie wie das seinige hat schwerlich zu ihnen, mit denen keine von den Etüden des Opus 10 einen Vergleich aushält[1]), sozusagen über Nacht sich aufzuschwingen vermocht. „Gut Ding will Weile haben" gilt auch hier; und diese „Weile" dürfte kaum von so kurzer Dauer gewesen sein, daß die Entstehungszeit der beiden Opera hätte zusammenfallen können. Das, wie demnach nahezu mit Gewißheit angenommen werden darf, später entstandene Opus 25 ist denn auch schon als das, jene beiden Meisteretüden enthaltende, worin des Tondichters Schaffenskraft ihren Hochgipfel erreicht, das wertvollere. Aber nicht um der A-moll- und der C-moll-Etüde willen allein darf das letztgenannte über jenes Opus gestellt werden. Denn es ist, im Vergleich mit ihm, zur Gänze das entschieden reifere und vollendetere; wenn ein solcher hier überhaupt angebracht ist, wo es sich um Schöpfungen handelt, die, nahezu ohne Ausnahme, ein Novum in der Tonkunst bedeuten; was ja auch Schumann zugibt. Schumann hat übrigens merkwürdigerweise just auf zwei Etüden des Opus 25 begeisterte Hymnen angestimmt: auf die 1. in As-dur und die 2. in F-moll. Beide hatte er, wie er sagt, „das Glück, von ihrem Schöpfer selber gespielt zu hören, der sie ganz à la Chopin zum Vortrag brachte".

Zu der 1. Etüde in As-dur hat der Meister selber einer seiner Schülerinnen eine Art „Programm" gegeben, indem er sagte: „Stellen

---

1) Einzig die „Revolutionsetüde" ausgenommen, die eben mit jenen Wendepunkt im Gesamtschaffen Chopins bezeichnet, womit er als „Neutöner" seinen Aufstieg nimmt.

Sie sich vor, daß ein Hirtenknabe sich vor einem heraufziehenden Gewitter in eine Grotte geflüchtet hat. Während nun das Unwetter in der Ferne tobt, spielt er auf seiner Flöte sich sanft ein Liedchen." Tatsächlich erweckt diese, das tonmalerische mit dem technischen Element in überaus meisterhafter Weise vereinigende Etüde ein solches Bild. Denn sie ist ein herrliches Tongemälde, worin Sturm und Wetter gleichsam nur den Hintergrund bilden, während das Ganze sonnige Heiterkeit atmet. Diese entströmt der, den eigentlichen Übungszweck bergenden, unverkennbar bukolischen Charakter tragenden und darum wie eine liebliche Hirtenweise klingenden Hauptmelodie, deren Ausführung dem 5. Finger der rechten Hand obliegt. Er ist es, dem hier gewissermaßen die „Rolle" des die Flöte spielenden Hirtenknaben zufällt, während beide Hände das in der Ferne tobende Gewitter auszuführen haben. Wie schon der bloße Anblick des Notenbildes erkennen läßt, eine nichts weniger als leichte Aufgabe. Denn es handelt sich hauptsächlich darum, mit dem 5. Finger der rechten Hand das Gesangsmotiv sozusagen „unbekümmert" um den von beiden Händen in seinen immer wechselnden Konfigurationen zur Ausführung gebrachten, das „Gewitter-Motiv" bildenden, gebrochenen Akkord so hervortreten zu lassen, daß es wie frei dahintönend klinge. Fließendes Legato und vollendete Beherrschung des Pedals sind hierzu die Grundbedingungen.

Die 2. Etüde in F-moll ist von Chopin selber „das seelische Bildnis Marias" genannt worden. Diese Maria war seine zweite unglückliche Liebe: die Komtesse Maria Wodzińska. Zur Zeit, da er ihre Seele in Tönen konterfeite, hatte er bereits an die einstige Gespielin seiner Kindheit, mit der er in Dresden zusammengetroffen war, sein Herz verloren. Und die blind machende Liebe war es denn auch, die den Pinsel des jungen Meisters beim Schaffen dieses „seelischen Bildnisses" geführt hat. So kindlich-unschuldvoll, wie er sie hier gezeichnet, war nämlich Marias Seele in Wahrheit ganz und gar nicht. Schon deshalb nicht, weil ihr, wie Chopin sich nur zu bald überzeugen sollte, Falschheit und Treulosigkeit eigen gewesen. Hatte doch die Komtesse von ihm, mit dem sie verlobt war, sich ohne weiteres losgesagt, um dem Sohn seines Taufpaten, des Grafen Friedrich Skarbek, die Hand zu reichen. Bedeutet demnach nun auch das in der E-moll-Etüde gezeichnete Seelenporträt für uns nur ein idealisiertes, so ist es

gleichwohl eines der zartesten und holdesten tonmalerischen Gebilde unseres Meisters. Chopins Liebe war eben wahr und echt und begeisterte ihn zu dieser Schöpfung, worin er dem Wesen derjenigen, die er im Herzen trug, die poetisch-verklärte Gestalt gab, in der es darin lebte. Das, wofür Heine, da er sein Lieb besang, die wundervolle Bezeichnung gefunden: „die Feine, die Kleine, die Reine", wird von Chopin hier in Tönen wiedergegeben. Es ist der ganze, knospenhaft-zarten, blütenträumenden Mädchenseelen eigene Zauber, der den entzückenden Triolenfiguren dieser, deshalb auch wie hingehaucht zu spielenden Etüde entströmt, und dem selbst die Transkription von Brahms durch die hinzugefügten Doppelnoten und Oktaven, nichts zu benehmen vermocht hat.

Von Lenz und Liebe singt die 3. Etüde in F-dur. Die lachende Maiensonne hat Liebespaare ins Freie hinausgelockt, wo sie nun, von der Frühlingspracht berauscht, sich lauschige Plätzchen aufsuchen. Dort sitzen sie innig umschlungen, flüstern sich süße Worte zu, necken einander, kichern und kosen, während der Sonne Auge du ch die Baumwipfel lugt, und zwitschernde Vögel vorüberhuschen. Diese glückselige Stimmung wird jedoch im H-dur-Teil getrübt. Es ist, als ob der Himmel sich mit Wolken bedeckte, und in den Herzen der Liebespaare die Ahnung von der Vergänglichkeit und kurzen Dauer alles irdischen Glücks aufstiege. Wohl ist der Zauber noch nicht gewichen, doch seine strahlende Pracht nimmt immer mehr ab, um schließlich ganz zu verblassen. Mit dieser ungemein dankbaren Etüde soll der Spieler freie Bewegung des Handgelenks erlernen.

Bei der 4. Etüde in A-moll steht der Meister Pate, den Chopin nächst Bach am glühendsten verehrt hat: Mozart. Nachklänge aus der Tonwelt dieses Meisters sind hier nicht zu verkennen; wenngleich das Ganze ebenso echter Chopin ist, wie alle übrigen Etüden. Es ist vorzüglich ihre rhythmische Anlage, mit der in dieser Schöpfung neuartige Klangeffekte erzielt werden; und sie bietet deshalb dem Spieler nicht geringe Schwierigkeiten. Diese bestehen hauptsächlich in der richtigen Ausführung der durch die Akkorde sich gleichsam hindurchwindenden Kantilene.

In der 5. Etüde aus E-moll macht sich wieder einmal das „dunkelnächtige Element" geltend. Dieses drückt namentlich der, den Mittelsatz

bildenden, innigen Kantilene das Gepräge auf, die wie ein Seufzen und Wehklagen klingt. Der erste, überaus effektvolle Teil ist der schwierigste; während der in D-dur beginnende zweite, mit seiner herrlichen, breit dahinströmenden Melodie in der Linken und den sie begleitenden, gleich Wellen auf- und absteigenden Akkord-Arpeggien in der Rechten, diese Etüde zu einem der dankbarsten Vortragsstücke macht. Merkwürdigerweise wird sie jedoch von den Klaviervirtuosen selten zu Gehör gebracht; wohl wegen ihres ersten, schwierigen und weniger dankbaren Teiles.

Die berühmte 6. Etüde in Gis-moll ist die Chopinsche kat exochen, weil sie alle Grundkriterien dieser seiner genialsten Schöpfungen gleichsam in nuce vereinigt. Sie ist das Paradigma für die unvergleichliche Art, in der Chopin Technik in Dichtung zu verwandeln und damit zugleich die Tonkunst in neue Bahnen zu lenken versteht, indem er völlig neue Klangkombinationen erreicht, die in der Folge als „Bausteine" zu der Musik unserer Tage sich erweisen. Im Grunde nur eine „Terzenübung", wenn auch freilich eine der vollendetsten und schwierigsten der Klavierliteratur, bedeutet diese Etüde dennoch zugleich auch eine wundervolle Tondichtung, worin „Zukunftsmusik" unverkennbar erklingt; so namentlich Klänge, die jene des „Feuerzaubers" in der „Walküre" Richard Wagners vorwegnehmen.

Die, großer Beliebtheit sich erfreuende, 7. Etüde in Cis-moll ist eines der herzerschütterndsten Klagelieder Chopins auf das unglückliche Polen. Diesmal stimmt er es jedoch so an, daß es ein Zwiegesang Polonias und ihres Jeremias wird. Deutlich sind zwei Stimmen zu unterscheiden, die einander antworten, ergänzen und imitieren. Die Oberstimme: die des Jeremias, hat menschlichen, Polonia: die Unterstimme, Celloklang. Zu dem Violoncell fühlte sich der große Sänger der Nacht immer mächtig hingezogen, weil er in dem dunkel-nächtigen Klangcharakter dieses Instruments, seinem eigenen Wesen Wahlverwandtes fand. Er hat deshalb auch in vielen seiner Schöpfungen stellenweise den Celloklang nachgeahmt. Die Cis-moll-Etüde ist jedoch ganz in diesen Klang getaucht, weil die Hauptmelodie vorwiegend von der das Violoncello nachahmenden Unterstimme ausgeführt wird. Und diese Melodie, mit der die schmerzgebeugte Polonia aus der Nacht ihres Jammers klagt, ist eine der erhabensten unseres Meisters, voll

des „Żal", der aber hier nicht dumpfe Resignation, sondern — wie in manchen Polonäsen — den, durch vergebliches Sichaufbäumen gegen das Schicksal hervorgerufenen, bohrenden Schmerz bedeutet. Bald wie ein stilles In-sich-Hinein-Weinen, bald wie verzweiflungsvolles Aufschluchzen klingend, besitzt sie vieles von der dunkel-nächt'gen „Tristan"-Stimmung. Für die richtige Wiedergabe dieser Nokturnen-Etüde ist echtes, jegliche Affektation vermeidendes Empfinden die Grundbedingung. Leider wird nach dieser Hinsicht in der Regel viel gesündigt; weshalb denn auch die zu den nicht technisch, wohl aber stilistisch schwierigsten unseres Tondichters zählende Cis-moll-Etüde nur selten einen, ihr ganz gerecht werdenden Interpreten findet.

Steht sie auch an Poesie den übrigen keineswegs nach, so ist die 8. Etüde in Des-dur gleichwohl vornehmlich ein technisches Meisterwerk, das, dem Sexten-Studium dienend, zugleich das Legato-Spielen der Doppelgriffe üben läßt. Eine nicht ihresgleichen findende, zwiefache Übung, die von den Klavierspielern als eine Art „Arkanum" für ihre Finger betrachtet werden sollte. Was dieser Etüde aber das Gepräge des „Neuzeitlichen" verleiht, ist jener Teil, worin eine stattliche Reihe der „verpönten Quinten", gleichsam wie zu Kampf gegen die „Tabulatur", aufmarschiert und dieser gegenüber sich auch siegreich behauptet.

Die 9. Etüde aus Ges-dur („die Schmetterlings"-Etüde benannt) muß Chopin in einer überaus glücklichen Stunde geschaffen haben, in der er ausnahmsweise die Welt durch die „rosige Brille" betrachtete. Und es kann nur die Pariser Welt gewesen sein, die er damals vor sich sah und deren überschäumende Lebensluft ihn dermaßen ansteckte, daß er für eine Weile all seinen Jammer vergaß. Es ist, als ob hier einmal der, vom Vater herstammende, „gallische Tropfen" in seinem Blute, allen polnischen „Żal" siegreich überwindend, sich „freiheitstrunken" auslebte. Denn es sind alle, echt gallischen Eigenschaften, die hier Ton geworden: die, den Franzosen zeichnende Grazie und Eleganz, der ihm eigene Flattergeist, sein moussierendes Temperament, und nicht zuletzt: seine hochgradige Erotik. Diese, zu den wenigen, das Leben bejahenden Schöpfungen Chopins zählende und dem Oktavenstudium dienende Etüde ist denn auch zu einem Lieblingsvortragsstück der Klaviervirtuosen geworden, weil sich mit ihr eine hinreißende Wirkung erzielen läßt.

In welchem Maße Chopin die Klaviersprache erweitert und bereichert hat, davon geben die, einen Wendepunkt in der Entwicklungsgeschichte der Klaviermusik bezeichnenden, drei letzten Etüden des Opus 25 am strahlendsten Zeugnis.

In der 10. Etüde aus H-moll durchbricht das „gezüchtete Klaviergenie" Chopin mit Elementargewalt die bis dahin diesem Tasteninstrument gezogenen Grenzen, um, was ihm infolge seiner pianistischen Heredität, versagt geblieben, sich dennoch von dem Pianoforte zu erzwingen: Klangwirkungen von instrumentalmusikalischer Kraft. Chopin ringt hier dem Klavier Klangmassen ab, wie sie sonst nur mit dem Instrumentalapparat sich hervorbringen lassen; die aber trotzdem nicht eine Nachahmung des Orchesters bedeuten, vielmehr unverfälschte Klaviermusik sind. Dies gelingt ihm in der Weise, daß er beide Hände nahezu die ganze Klaviatur in Oktavenpassagen durchrollen läßt, wodurch eben eine Klangfülle erzielt wird, deren Tosen orchestrale Wirkung hervorruft. Namentlich an die linke Hand werden Anforderungen gestellt, die es erklärlich machen, daß nur wenige Pianisten sich an diese Etüde heranwagen. Bezeichnenderweise bleibt aber Chopin auch hier, wo er die Tonsprache des Klaviers auf eine ungeahnte Stufe bringt, gleichwohl der Sänger der Nacht. Denn die, in noch höherem Maße, als die aus Ges-dur, dem Oktavenstudium dienende H-moll-Etüde ist — mit Ausnahme des wunderlieblichen H-dur-Mittelsatzes —, ganz in die Stimmungsphäre der Notturnen und Balladen getaucht und ruft die Vorstellung von einem unheimlich-grauenvollen Vorgang wach.

Was er mit der H-moll-Etüde sich errungen, bringt der Meister in seiner erhabensten: der 11. Etüde aus A-moll, zur Vollendung, indem er hier das Sprachvermögen des Klaviers jenen Hochgipfel erreichen läßt, der den Ausgangspunkt der neuzeitlichen Klaviermusik bedeutet. Diese Schöpfung ist ein unvergleichlich großartiges Tongemälde, das einen katastrophalen Sturmwind mit wahrhaft elementarer Kraft wiedergibt, dessenungeachtet aber keine Spur von Orchesternachahmung aufweist, vielmehr ein ganz aus dem Geist des Klaviers geborenes Gebilde darstellt. Und Chopin schafft damit nicht bloß als der „Kopernikus des Klaviers", sondern auch als Tonschöpfer und -dichter überhaupt sein, der ganzen Anlage sowie dem Umfange nach, grandiosestes Werk, neben

dem selbst seine beiden Konzerte sich als Miniaturschöpfungen erweisen. Was es vor allem zeichnet, sind die, gleich aufgepeitschten Wogen, die ganze Klaviatur überflutenden, kühnen und originellen Passagen: wild sich dahinwälzende, das Brausen des eine Welt in Trümmer legenden Orkans mit erstaunlicher Treue wiedergebende Tonmassen. Trotz der diesen entströmenden, geradezu titanenhaften Gewalt werden jedoch in diesem Werk die musikalischen Schönheitsgesetze nirgends mit kraftgenialischer Unbekümmertheit außer acht gelassen; sie dienen im Gegenteil gleichsam zur Bändigung der entfesselten Elemente. Chopin hört auch hier, wo er mehr denn je als ein Bürger derer, welche kommen werden, sich erweist, nicht auf, der große Dichter in Tönen, vor allem aber der „absolute Musiker" zu sein, als welcher er sich denn auch niemals über die den musikalischen Ausdrucksmitteln gezogenen Grenzen hinwegsetzt. Daß nun aber er, der zartbesaitete Sänger der Nachtlieder, auch der Schöpfer dieses, am Schluß das jüngste Gericht mit überwältigender Wucht malenden Kolossal-Tongemäldes sein konnte, erklärt sich aus der einzigartigen Mischung seines Wesens. Zwei Seelen wohnten auch in der Brust des polnischen Meisters: eine frauenhafte-zarte und eine Heldenseele, die miteinander nicht in Einklang bringen zu können, vielleicht die eigentliche Tragik seines Lebens ausgemacht hat. In dem Kampf der beiden Seelen behielt die erstere so sehr die Oberhand, daß die überwiegende Mehrzahl der Schöpfungen Chopins ihr Gepräge trägt. Wo es ihm jedoch ausnahmsweise gelingt, die andere zu ihrem Rechte gelangen zu lassen, dort wächst er sich auch immer zu einem wahren Ton-Titanen aus. Die Krone dieser Ausnahmefälle bildet aber eben die A-moll-Etüde, weil er mit ihr als Ton-Titane sein Höchstes leistet. Hier gelangt das heroische Element im Wesen Chopins solchermaßen zur Geltung, daß es das andere, das frauenhaft-zarte, mit sich fortreißt. Dieses vermag sich fast gar nicht mehr geltend zu machen, verliert gleich von vornherein die ihm eigentümliche, indem es die Farbe von jenem annimmt. Das es zeichnende „Dunkel-Nächt'ge" ist hier zur Gänze ins Heroische getaucht: das „Żal"-erfüllte, trauermarschartige Klagemotiv (in der Linken) schwelgt nicht, wie dies bei solchen Motiven Chopins sonst immer der Fall, im Schmerz, es klingt vielmehr wie ein, von ehernem Glockenklang begleitetes De profundis. Es wird

von der todgeweihten Kreatur, im Bewußtsein des mit dem (in der Rechten tobenden) grauenvollen Sturmgebraus nahenden Weltunterganges, angestimmt. Während es (in der Linken) dahintönt, schwillt (in der Rechten) der Orkan immer mächtiger an, fährt von Zeit zu Zeit in dieses mit ungeheurer, es verstummen machender Wucht hinein, um es schließlich ganz zu erdrücken. Denn zuletzt vollzieht sich das „jüngste Gericht"..... Die Welt „geht unter": alles stürzt zusammen und begräbt auch die, mit dem — mitten im entsetzlichen Getöse — noch einmal aufschreienden Klagemotiv vergeblich um Erbarmen flehende Kreatur.

Daß nun diesem, ungewöhnliche Leidenschaft, aber auch große Poesie atmenden Meisterwerk nur Interpreten gerecht zu werden vermögen, die vollendete Technik, außerordentliche Kraft und Ausdauer mit einer wahrhaft großen und echten Künstlerseele verbinden, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Technik, im Sinne hochentwickelter Fingergeläufigkeit, und Kraftmaierei allein werden vergeblich den poetischen Gehalt der A-moll-Etüde auszuschöpfen versuchen; weshalb denn auch ihre wahrhaft vollendete Wiedergabe zu den großen Seltenheiten gehört.

Um wievieles folgenschwerer die Rolle Chopins im Entwicklungsgang der Tonkunst geworden wäre, wenn ihm seine pianistische Heredität nicht den Weg zur Instrumentalmusik verschlossen hätte, läßt sich an keiner von seinen Schöpfungen so ermessen, wie an der letzten Etüde des Opus 25: der aus C-moll. Denn in ihr, von der gesagt werden darf, daß sie, obschon für das Klavier geschrieben, gleichwohl beinahe in „instrumental-musikalischen Kategorien" gedacht ist, zeigt es sich am augenfälligsten, wie wenig eigentlich gefehlt hat, damit unser Meister in die Reihe der größten Tonheroen der Menschheit gelange. Ist es doch, als ob hier das Tasteninstrument, um diese „Eroica" sui generis zum Ausdruck bringen zu können, sich zu einer Art „Orchester" zu verwandeln strebte. Man hört es aus diesem wahren Tonmeer geradezu heraus, wie es sich „fremd fühlt" in einer „Welt", die nicht die seine, wie es alle, es beengenden Dämme niederreißen möchte, um jene Freiheit zu erlangen, die ihm dort eigen, wo es „daheim": in der Instrumentalmusik. Ihr instrumental-musikalischer Charakter ist es denn auch, durch den die C-moll-Etüde des op. 25 ihre unverkenn-

bare Schwester: die berühmte Revolutions-Etüde in C-moll des op. 10, überragt; obschon beide aus dem nämlichen: aus dem, gegen moskowitische Tyrannei revoltierenden, polnischen Freiheitsgeist geboren sind. Ein furchtbares Strafgericht vollzieht sich hier ebenso wie dort, nur mit anderen, sozusagen materielleren Waffen. Nicht der Acheronten nächtliche Schar wird hier aufgeboten, sondern irdische, menschliche Waffen: gleichsam schweres, im Lauf der Zeit geschmiedetes Geschütz aufgefahren, das von vornherein Siegesgewißheit verleiht. Diese schwebt über dem ganzen ungeheuren Gedröhn, jubelt aus ihm triumphierend heraus: Victoria! Victoria! Und wenn je, so ist hier Musik — „Analogon“ im Sinne Schopenhauers. Denn, was in diesen gigantischen Arpeggien als „monoton“ empfunden wird, ist eben die so furchtbare „Monotonie“ des Schlachtendonners, die unerbittlich-grausame Gleichmäßigkeit, mit der er so lange dahinrollt, bis er sein Werk vollbracht hat. Es ist nicht mehr der „Kopernikus des Klaviers“, es ist hier der an Beethoven gemahnende Ton-Titane Chopin, der seine „Eroica“ schafft.

Drei neue Etüden.



Wie schon aus ihrer Bezeichnung hervorgeht, sind diese, ursprünglich in der Sammlung „Etudes de Perfection de la Méthode des méthodes de Moscheles et Fétis“ veröffentlichten Etüden später entstanden, als die der beiden Opera 10 und 25. Das Epitheton „neu“ kommt ihnen,

den letzteren gegenüber, indes nicht nur ihrer Entstehungszeit nach, vielmehr auch in tonschöpferischer Hinsicht zu. Denn sie tragen, im Vergleich zu jenen, ein ganz eigenes Gepräge, das sie zu Schöpfungen sui generis stempelt. Was ihnen aber dieses aufdrückt, ist vor allem ihre nahe Verwandtschaft mit den Präludien. Wie die letzteren, zeichnet auch sie großer Inhaltsreichtum bei unvergleichlich konzentrierter Form, wozu aber noch ein Moment hinzukommt, das den Präludien fehlt: die Wahrung des pädagogischen Zwecks. Präludienhaft ihrer Stimmungsphäre und ihrem Aufbau nach, hören sie gleichwohl nicht auf, der Übung zu dienen, ja stellen sogar nach der letzteren Hinsicht an den Spieler ganz besondere Anforderungen. Mit der Fingergeläufigkeit allein, die allerdings eine Grundbedingung bildet, kommt man ihnen nicht bei sie erfordern vielmehr auch ein hochentwickeltes Nuancierungsvermögen, weil sie eben, trotz ihrer vollendeten Technik, auch überaus poetische Gebilde sind.

Gleich die erste in F-moll vereinigt höchste Poesie mit vollendetster Technik. Während sie bohrenden Schmerz herzergreifend wiedergibt, löst sie zugleich ein äußerst schwieriges rhythmisches Problem.

In der zweiten aus As-dur dient ein technisch raffinierter Klang-Kontrast dazu, ein traumhaft-duftiges, sonnige Heiterkeit atmendes Stimmungbild zu malen.

Die unvergleichliche Art, in der es unserem Meister gelingt, Technik zum dichterischen Ausdrucksmittel zu adeln, bekundet sich jedoch am strahlendsten in der dritten Etüde aus Des-dur. Wie hier durch eigenartige Verbindung von Legato und Stakkato ein entzückend-schalkhaftes Tongedicht geschaffen wird, darin der feine Salon-Causeur Chopin alle Register des ihm angeborenen Humors und Esprits zieht, das ist in der Tat unvergleichlich, weil in der Kunst der Töne vordem noch nicht dagewesen.





Präludien.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Achter Band.]

Diese 25 Miniaturgebilde[1]) enthalten die intimste Musik Chopins, stellen gleichsam sein „Skizzenbuch" dar, worin im Kleinen seiner Meisterschaft ganze Größe sich offenbart. Sie sind, in ihrer überwiegenden Mehrzahl, während seines gemeinsamen Aufenthaltes mit George Sand auf der Insel Majorka entstanden, der ihm Heilung bringen sollte, in Wirklichkeit aber nur sein Leiden verschlimmert hat. Es waren für ihn um so trostlosere Tage, als er, infolge des anhaltenden Regenwetters, an die feuchtkalten Zellen des von ihm und der Dichterin bewohnten Klosters Valdemosa gebunden und durch sein Leiden lange Zeit zur Untätigkeit verurteilt blieb. Einen Trost fand er aber dennoch: in seiner Bibel — den Werken Bachs. Und je mehr er sich in die Welt seines „geistigen Urahns" versenkt, in der er sich so heimisch fühlt, daß er, wie er Fontana schreibt, „nicht nur die Fehler des Notenstechers, sondern auch die, durch jene akkreditierten Fehler, die Bach angeblich verstehen, korrigiert", um so klarer enthüllt sich ihm seine, ihr wahlverwandte, eigene. Dadurch erwacht aber von neuem der Schaffenstrieb in ihm und drängt mit unwiderstehlicher Gewalt zur Auslösung. Allein ... der kranke Leib will von tonschöpferischer „Arbeit" nichts wissen. So gilt es denn, wenigstens „spielerisch" in Töne zu bannen suchen, was im Innern durch Bach zum Erklingen gebracht wurde. Chopin hält beim Schaffen der Präludien, ungeachtet dessen, daß er sie späterhin nach der Reihenfolge der Dur- und Moll-Tonarten ordnet, dennoch gleichsam nur Umschau in seiner im

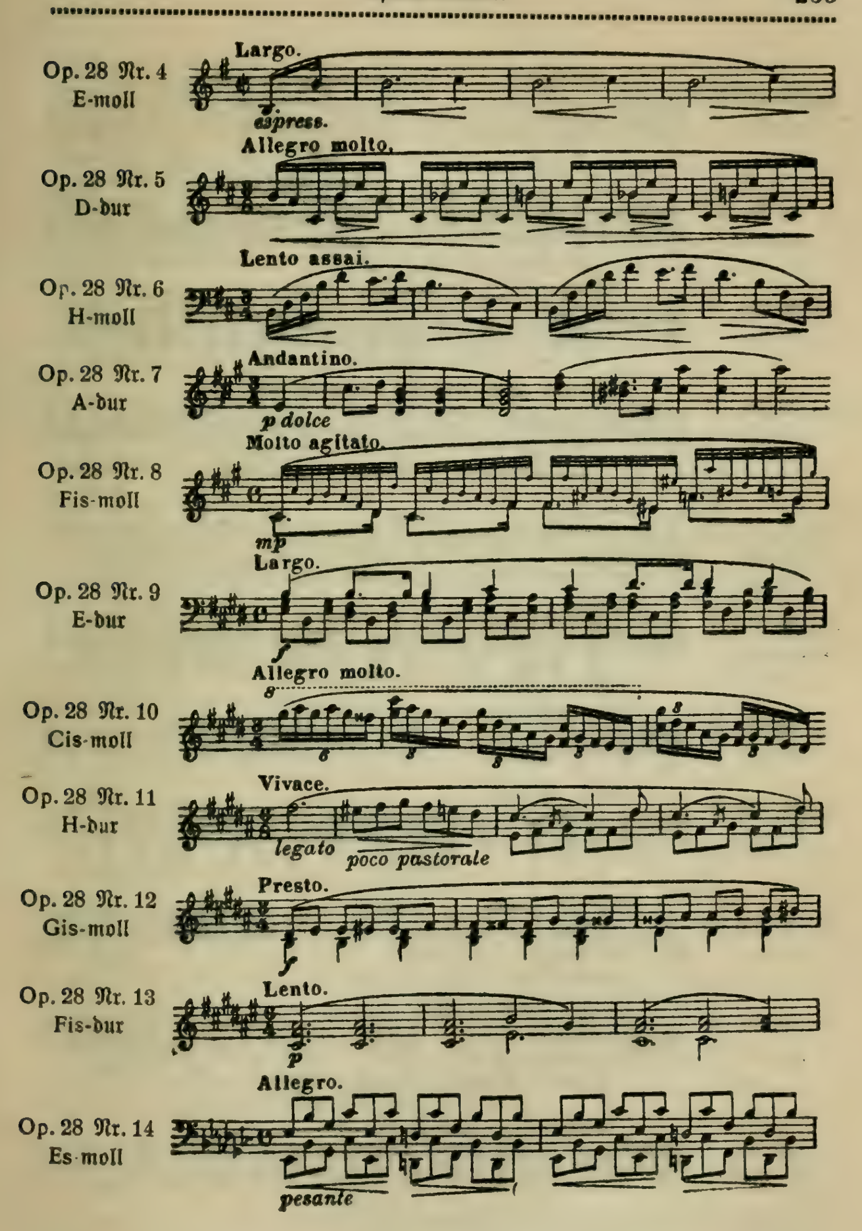
---

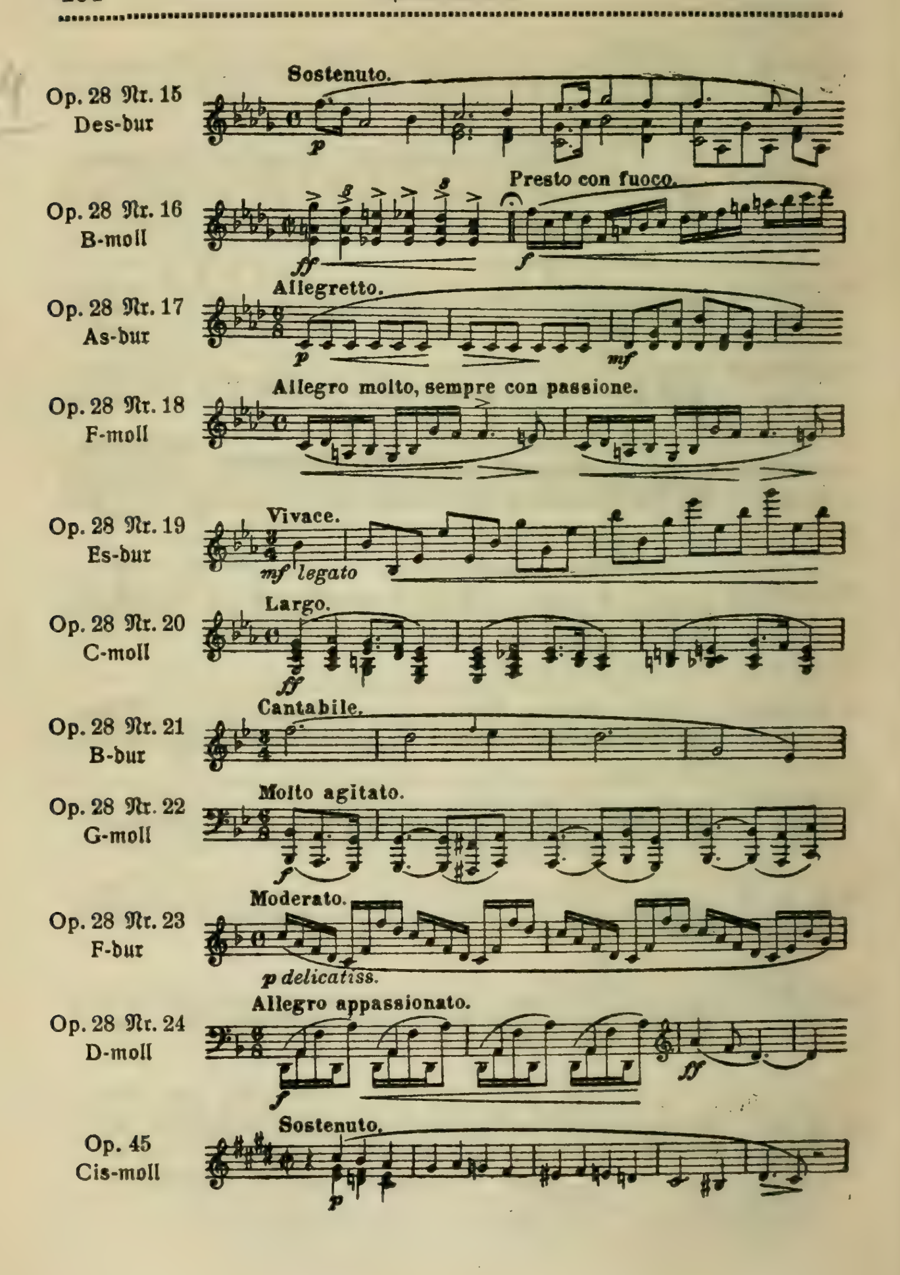
1) Das berühmte in D-moll natürlich ausgenommen, das eigentlich gar kein „Präludium", vielmehr eine Schöpfung sui generis ist, für die ein Name erst gefunden werden müßte.

Werden begriffenen „neuen Tonwelt“, betritt, wie im Vorübergehen, ihre sämtlichen „Regionen“ und pflückt sich aus jeder rasch just die herrlichsten und kostbarsten Blüten, die er zu unvergleichlichen kleinen Gewinden flicht. Und mitunter ists, als ob der kranke Leib ihm hierbei einen Streich spielte, indem er ihn wieder in die trostlose Wirklichkeit zurückstößt. Denn das „Gewinde“ wird nicht zu Ende geflochten; und oft ist es gerade ein solches, das am entzückendsten sich zu gestalten versprach. Immer aber ist deutlich erkennbar, wie das Bewußtsein, daß der „erhabene Rausch“ nur von kurzer Dauer, den Ansporn bildet zum Erraffen des Bezauberndsten, Tiefsten und Innigsten, um es in meisterhaft vollendeter Weise zu vereinigen.

Aus dieser Art ihres Entstehens erklärt sich der fragmentarische Charakter der Präludien und die schier unerschöpfliche Mannigfaltigkeit ihres „Inhaltes“. Die meisten erwecken den Eindruck, als ob sie nicht hätten zur Vollendung gebracht werden können; und jedes ist in seiner Art von dem anderen völlig verschieden. In ihrer Gesamtheit stellen sie jedoch ein Ganzes dar, das sich zu der Tonwelt der übrigen Schöpfungen des Meisters verhält wie ein Mikro- zu einem Makrokosmos. Denn die Elemente, woraus sich diese aufbaut, sind in den Präludien wie in nuce enthalten, weil er hier, aus fast allen Registern seiner Seele schöpfend, auch in nahezu sämtliche Saiten seiner Leier greift und so seine ganze Tonwelt umspannt. Deshalb mutet, was in den Präludien erklingt, uns nicht „unbekannt“ an, gemahnt immer an die übrigen Schöpfungen Chopins, besitzt aber gleichwohl einen ganz eigenen, nämlich konzentrierten Charakter. Mit beispielloser Präg-




Op. 28 Nr. 4
E-moll
Largo.
espress.
Op. 28 Nr. 5
D-dur
Allegro molto.
Op. 28 Nr. 6
H-moll
Lento assai.
Op. 28 Nr. 7
A-dur
Andantino.
p dolce
Op. 28 Nr. 8
Fis-moll
Molto agitato.
mp
Op. 28 Nr. 9
E-dur
Largo.
f
Op. 28 Nr. 10
Cis-moll
Allegro molto.
Op. 28 Nr. 11
H-dur
Vivace.
legato
poco pastorale
Op. 28 Nr. 12
Gis-moll
Presto.
f
Op. 28 Nr. 13
Fis-dur
Lento.
p
Op. 28 Nr. 14
Es-moll
Allegro.
pesante


Op. 28 Nr. 15
Des-dur
Sostenuto.
p
Op. 28 Nr. 16
B-moll
ff
Presto con fuoco.
f
Op. 28 Nr. 17
As-dur
Allegretto.
p
mf
Op. 28 Nr. 18
F-moll
Allegro molto, sempre con passione.
Op. 28 Nr. 19
Es-dur
Vivace.
mf legato
Op. 28 Nr. 20
C-moll
Largo.
ff
Op. 28 Nr. 21
B-dur
Cantabile.
Op. 28 Nr. 22
G-moll
Molto agitato.
f
Op. 28 Nr. 23
F-dur
Moderato.
p delicatiss.
Op. 28 Nr. 24
D-moll
Allegro appassionato.
f
ff
Op. 45
Cis-moll
Sostenuto.
p

nanz und der den Stempel des Genies tragenden Meisterschaft ist hier das Wesen und die Eigenart seiner Musik zusammengefaßt. All ihr Zauber strahlt uns aus den wenigen Takten jedes einzelnen Präludiums entgegen, wie alle Herrlichkeit der Natur aus zarten Blumengewinden. Löst das Düften der letzteren den gesamten Gefühlskomplex in uns aus, der mit dem Begriff „Natur", so der Klang der Präludien jenen, der mit dem Begriff „Chopin" sich verknüpft. Denn beiden ist eben gemeinsam, daß sie im Kleinen bergen, was im Großen das Wesen dieser Begriffe ausmacht.

Nicht mit Unrecht wird daher Chopin in manchen Ländern der „Schöpfer der Präludien" genannt; welche Bezeichnung nichts anderes besagen will, als daß schon in diesen Schöpfungen allein, all das eingeschlossen ist, was seiner Musik eigen. Und es darf wohl auch behauptet werden, daß er als Präludien-Schöpfer gewissermaßen sich selbst übertroffen, indem er das, seinem Gesamtschaffen zugrunde liegende, improvisatorische Prinzip hier zur höchsten Sublimierung gebracht hat. Dadurch führte er aber zugleich die Kunst der Töne auf einen, von ihr bis dahin nicht erreichten Gipfel, und erwies sich so, wie in allem, was er geschaffen, auch in diesen eigenartigsten seiner Schöpfungen als der unvergleichliche „Neutöner". Denn er gestaltete wiederum eine, vor ihm bereits bestehende, musikalische Form zu einer völlig neuen um und setzte mit ihr die Sprache der Töne zum erstenmal instand, einen großen Inhaltsreichtum in jener knappen und doch so vollendeten Zusammenfassung wie sie der Wortsprache eigen, zum Ausdruck zu bringen: im Aphorismus. Seine Präludien sind nicht „Vorspiele", nicht „Einleitungen" zu etwas, vielmehr „Aphorismen in Tönen", worin er seine „neue Tonwelt" gewissermaßen „entworfen" hat.

Daß es nun aber der Geist Bachs ist, der beim Werden dieser „neuen Tonwelt" über den Wassern schwebt, offenbart sich in den Präludien mit ebensolcher Eindringlichkeit wie in den Etüden.

So gleich in dem 1. Präludium aus C-dur, das ganz Geist von diesem Geiste ist, jedoch durch die es zeichnende Leidenschaftlichkeit und wechselnde Modulation schon unverkennbar über ihn hinausstrebt: Musik unserer Tage vorwegnimmt.

Über das 2. Präludium in A-moll, das, gleich dem berühmten aus D-moll in den Stuttgarter Gehennatagen des jungen Chopin ent-

standen ist, hat die musikalische Fachwelt lange Zeit zu einem endgültigen Urteil nicht zu gelangen vermocht. Für die Einen war diese Schöpfung einfach „bizarr"; die Anderen fanden, daß sie das „Krankhafteste" sei, was je in Tönen geschaffen wurde. Vielleicht würde sie besseres Verständnis gefunden haben, wenn das Tagebuch Chopins nicht erst anläßlich der Säkularfeier seines Geburtstages bekannt geworden wäre [1]). Denn wie zu den anderen, aus jenen Tagen stammenden Schöpfungen des Meisters, so bieten die Stuttgarter Tagebuchblätter auch zu dem A-moll-Präludium den „Schlüssel" dar. Was es zum Ausdruck bringt, vermag uns erst aufzugehen, wenn wir erfahren, aus welchem Seelenzustand heraus es geschaffen worden ist. Diesen schildert nun der Tondichter wie folgt: „Die Uhren Stuttgarts haben soeben Mitternacht geschlagen. Wieviel Leichen mag dieser Augenblick wohl auf Erden gebracht, Kindern ihre Mütter, Müttern ihre Kinder entrissen haben? Wieviel Trauer, wieviel aber auch Freude durch Leichen entstanden sein? Gute und schlimme Leichen, Tugend- und Laster, — Geschwister, wenn sie Leichen sind.... So erhellt denn daraus, daß der Tod die beste Tat des Menschen ist! Was ist dann die schlimmste? Das Geboren-Werden, als eine jener besten Tat entgegengesetzte. So habe ich denn recht, darüber erbittert zu sein, daß ich zur Welt kam! Denn wozu leben wir ein solch elendes Leben, das nur dazu da ist, damit Leichen werden?! Welchen Nutzen bringt denn mein Leben jemandem? Ich tauge nicht für die Menschen, denn ich habe keine dicken Wangen und Waden.... Und hat denn eine Leiche solche? Nein.... So fehlt denn nichts zu meiner mathematischen Verbrüderung mit dem Tode!... Vater! Mutter! Wo weilet Ihr? Vielleicht seid Ihr schon Leichen? Vielleicht hat der Moskowiter mir einen Streich gespielt? Ha! Warte! Warte!... Sieh da... Tränen...! Wie lange schon seid ihr nicht geflossen?! Ach lange, lange konnte ich nicht weinen! Wie wohl ist mir jetzt! Welches... Sehnen! .... Gut und sehnsuchtsvoll? Wenn sehnsuchtsvoll, dann kann es ja nicht gut sein! Und dennoch angenehm.... Es ist ein eigenartiger Zustand..... Aber auch der Leiche muß es so ergehen: gut und nicht gut zugleich. Tritt in ein glücklicheres Dasein über, und das tut ihr

1) Im ersten Chopin-Heft der Zeitschrift „Die Musik" (in der Übersetzung von B. Scharlitt) zum erstenmal auszugsweise wiedergegeben.

wohl; aber andererseits schmerzt es sie, das bisherige zu verlassen, und darum ist sie voller Sehnsucht. Ihr muß es ähnlich zumute sein, wie mir jetzt, da ich zu weinen aufgehört! Es war anscheinend ein momentanes Ersterben meiner Gefühle, mein Herz erstarrte wohl für einen Augenblick ... ach warum nicht für immer? Vielleicht wäre mir dann besser? ... Einsam und allein! .... Unbeschreiblich ist mein Jammer! ..."

Was hier schon mit schwachen Worten in so erschütternder Weise zum Ausdruck gelangte, fand seine restlose Wiedergabe erst in Tönen. Wie er im H-moll-Scherzo und im D-moll-Präludium der Gottheit gleichsam noch einmal in ihrer Sprache wiederholt, was er ihr mit den Tagebuchaufzeichnungen bereits in der menschlichen zugerufen, so bringt Chopin im A-moll-Präludium die Trostlosigkeit seiner Lage sich selber erst zum vollen Bewußtsein, indem er sie Ton werden läßt. Sein Wesen ist ja so sehr Musik, daß er seines Erlebens nur dann inne zu werden vermag, wenn es tönend sich objektiviert. Die furchtbare seelische Erschütterung, durch die er hart an die Grenze des Wahnsinns gebracht wurde, muß ihr „musikalisches Analogon" gefunden haben, damit er sie ganz erfasse. Und sie findet es in diesem Präludium in einer Vollkommenheit, wie sie vor Chopin nicht geahnt worden ist. Hier wird, nach dem treffenden Wort Przybyszewskis, zum erstenmal in der Geschichte der Tonkunst die nackte menschliche Seele klingend projiziert. Mit seismographischer Treue werden jene geheimnisvollen, unendlich verwickelten Prozesse, die tiefstes Weh und höchstes Leid in ihr hervorrufen, in Töne gebannt. Will nun auch auf diese keine „Tabulatur"-Regel passen, so ist dennoch „kein Fehler drin". Im Gegenteil. Die scheinbare „Formlosigkeit" des A-moll-Präludiums ist eben mit das Nochnichtdagewesene, Völlig-Neuartige an ihm, das mit dem „Dogma" vom „Musikalisch-Schönen" gründlich aufräumt. Das sind keine „tönend bewegten Formen", das ist vielmehr eine, in solcher Art vordem ungekannt gebliebene Umsetzung seelischer Erschütterungen in Töne. Sie schloß von vornherein jegliche „alte Form" aus. Der „neue Ton" mußte sich auch seine „neue Form" bauen. Und damit eben setzte in der Kunst der Töne jene folgenschwere Wende ein, die wir Heutigen erst ganz zu ermessen verstehen.

„Einsam und allein!“ ... Unbeschreiblich ist mein Jammer!“ heißt es in dem Tagebuch Chopins. Diesen, mit Worten nicht zu beschreibenden Seelenzustand malt nun das träge dahinschleichende, schlangenartig sich windende A-moll-Präludium mit Grauen erweckender Treue. Grenzenlose, zur völligen Verneinung des Lebenswillens führende Verzweiflung ist es, die hier sich tönend objektiviert; dumpfes, bis zur Idiotie sich steigerndes Dahinbrüten; und dazwischen immer von neuem die Wiederkehr zu dem Qualgedanken, der den unerträglichen Zustand hervorruft: das Vaterland verloren!

Mit den ersten Klängen des eigenartig schweren, schwankenden Basses umfängt uns die nämliche nervenzerrende Atmosphäre, die den Scherzi eigen. Und aus der herzzerreißend-klagenden Melodie der Oberstimme spricht der ganze Jammer eines von rohen Schicksalsfüßen zertretenen Menschenkindes in so erschütternd-schauerlicher Weise, daß sie die erstarren machende Vorstellung erweckt, als ob, einem tiefverwundeten Herzensinnern entquellende Blutströme sich klingend ergießen würden. Mit diesen Klängen nun vor allem, die aus dem, den einen Pol der Musik Chopins bildenden, „dunkel-nächt'gen Element„ geboren sind, kündigt sich der Stammvater unserer neuzeitlichen Musik an. Imgleichen in dem grauenvollen Rezitativ am Schluß, wo die den Wahnsinn streifende Schmerzaufgelöstheit in erstaunlich-neuartigen harmonischen Kombinationen Ton wird, aus denen geradezu die Vision eines in geistige Umnachtung Versinkenden aufsteigt.

Das, lange nach dem Stuttgarter Erlebnis geschaffene, 3. Präludium in G-dur zeigt uns den Tondichter im Kampf mit dem, ihm das Dasein verbitternden „Żal“. Der verhätschelte Liebling der aristokratischen Salons rettet sich hier vor den bösen „Żal-Geistern“, indem er dahin sich flüchtet und in der ihn dort umfangenden Lebensluft ganz aufgeht. Sie moussiert in der raschen, kaskadenartig sich ergießenden Begleitung, während das, wie ein befreiendes Aufatmen von einem langen unerträglichen Druck klingende, frohe Gesangsmotiv in der Rechten breit dahinströmt.

Als wollten sich nun aber die Żal-Geister dafür rächen, daß er ihnen entschlüpft ist, stürzen sie sich im 4. Präludium aus E-moll mit wahrhaft satanischer Wut auf den Tondichter und zerren ihn in die dunkelsten Tiefen des Schmerzes und der Verzweiflung. In dieser,

von namenlosem Weh erfüllten Melodie, die zu den erhabensten unseres Meisters zählt und in der Stretta den Gipfel alles Leids zu erklimmen scheint, glaubt man das entsetzliche Jammern der verdammten Seelen aus dem Inferno Dantes zu vernehmen. Sie ist in einem Maße wie nur wenige andere Melodien Chopins in das dunkel-nächt'ge Element getaucht, mit dem er die Sprache der Töne bereichert hat, und sie gemahnt darum auch an jene Musik Wagners, die ganz aus diesem Element geboren: an die des „Tristan".

„Ein soeben hereinfallender Sonnenstrahl gibt mir von neuem Mut", schrieb der Tondichter einmal der Tochter George Sands. Vielleicht haben wir hier den Schlüssel zu dem so beispiellos raschen Stimmungswechsel, der seinem Wesen eigen war. Denn wir sehen, wie wenig dazu gehörte, ihn aus der einen Stimmung in die entgegengesetzte zu bringen. Diesen ihn zeichnenden, jähen Stimmungswechsel spiegeln nun keine von seinen Schöpfungen so getreu wider, als die Präludien. So kann es wohl keinen größeren Kontrast geben, als zwischen dem vorangegangenen und dem 5. Präludium in D-dur. Dort: Musik gewordene Höllenpein; und hier: jauchzende Heiterkeit. Freilich ist die letztere von der nur Chopin eigenen Art. Sie erweckt den Eindruck fieberhaften Heiter-Sein-Wollens um jeden Preis, ist mehr gierig genossener Haschisch, der Betäubung bringen soll, als echte Gemütsheiterkeit. Ein in die düstere Zelle des Valdemosa-Klosters hereingefallener Sonnenstrahl mag in dem von der Schwindsucht geplagten Meister für eine Weile die Hoffnung auf Genesung geweckt haben. Und er malte sich im Geist die kommenden besseren Tage aus, genoß in der Vision das heißersehnte Glücksgefühl des Nichtmehr-Krankseins. Für eine solche Annahme spricht die gegen den Schluß unerwartet mit einem Forte jäh abreißende, ungemein bewegliche Melodie. Das holde Zukunftsbild zerfließt in dem Augenblick, da die schmerzvolle Gegenwart sich wieder geltend macht. Es schwebt ihm ja auch nur für eine ganz kurze Weile vor. Doch was enthalten nicht diese wenigen Takte! Welch ein meisterhaft gewobenes, unendlich zartes Gespinnst, mit dem die Kunst der Töne wieder einmal einen großen Schritt nach vorwärts macht.

Auch im 6. Präludium aus H-moll, das sich besonderer Popularität erfreut, schwebt dem Tondichter ein „Zukunftsbild" vor.

Doch nicht die Hoffnung ist es, die es ihm malt, vielmehr die Ahnung von seinem frühen Ende. In der vergeblich aufzusteigen versuchenden Gesangsmelodie der Linken, die immer wieder wie ermattet zurücksinkt, kämpft gleichsam die Lebensflamme gegen den sie auszulöschen drohenden Todeshauch. Ihn symbolisiert der in der Rechten unausgesetzt ertönende, monotone Klang eines Kirchenglöckleins: Sterbegeläute. Das „Glöckchen-Motiv" übertönt nach und nach die Gesangsmelodie: die Lebensflamme wird immer schwächer; und sie erlischt auch bald unter dem pianissimo dahintönenden und schließlich in abgerissenen Klängen verhallenden Geläut des Glöckchens.

Die unstillbare Sehnsucht nach dem Heimatland spricht aus dem 7. Präludium in A-dur, das darum auch ein ausgesprochener Masurek ist. In dieser musikalischen Form baut sich ja Chopin immer sein heißgeliebtes Polen wieder auf. Hier aber gelingt ihm dies mit einer ans Wunderbare grenzenden Meisterschaft in einigen wenigen Takten, aus denen das Wesen dieses Landes hervorstrahlt, wie die Seele eines Menschen aus dessen Augen.

Ein „Nachtstück", voll von banger Todestraurigkeit, ist das zu den vollendetsten Schöpfungen unseres Tondichters zählende, 8. Präludium in Fis-moll. Wie immer, wenn er aus dem sein Ingenium zeichnenden Nacht-Element heraus schafft, erobert Chopin auch hier musikalisches Neuland. Vor allem mit einem harmonischen Gewebe, worin aller Zauber Wagnerscher Tristan-Harmonik in geradezu verblüffender Weise vorausklingt. Es ist ja die nämliche Sehnsucht, die von den beiden Meistern zum Ausdruck gebracht wird: die nach der Loslösung von dieser Welt des Jammers und des Elends. Nur, daß sie bei dem temperamentvolleren Wagner mit eruptiver Gewalt hervorbricht, gleichsam den Himmel stürmt; bei dem zarter besaiteten Chopin hingegen mehr nach Innen wühlt. Das aristokratisch-exklusive Empfinden Chopins wehrt sich gegen jede Maßlosigkeit und bändigt deshalb den inneren Sturm. Gleichwohl steht jedoch der polnische Meister an Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks dem deutschen nicht nach. Sie glüht hier namentlich in dem wie ein Golfstrom durch das unruhvoll auf- und niedersteigende Tongewoge sich hindurchwindenden, mit den wunderbaren Figuren der Rechten verknüpften Hauptthema, und steigert sich in den Fortissimo-Stellen zu

wahrhaft dramatischer Kraft. Die Wiedergabe dieses in technischer Hinsicht überaus schwierigen Präludiums erfordert denn auch neben großer Virtuosität, hochentwickeltes harmonisches Empfinden.

Daß der „Romantiker" Chopin sich mitunter — keineswegs als Nachahmer, vielmehr bei vollster Wahrung seiner Eigenart — zu „klassischer Höhe" emporzuheben vermag, beweist das geradezu beethovenesk anmutende und in manchen harmonischen Kombinationen Brahms antizipierende, 9. Präludium in E-dur. Was darin an diese beiden Meister gemahnt, entstammt freilich jenem Urquell, aus dem auch sie geschöpft haben: Bach. Es ist des Thomaskantors schwerer, gewaltiger „Orgel"-Ton, der, „ins Chopinsche übertragen", in diesem zur Gänze im Baß gehaltenen Präludium, — mit seiner prachtvollen Modulation von E-dur nach As-dur, — mächtig dahinbraust, und für dessen Wiedergabe sich deshalb auch das Ausdrucksvermögen des Klaviers als zu schwach erweist. Das stufenweise zu wahrhaft titanischer Größe emporwachsende Thema, das in dem sieghaften E-dur-Schlußakkord seinen Gipfelpunkt erreicht, versucht sozusagen immerfort die dem Pianoforte gezogenen Schranken zu durchbrechen, indem es die Klaviersprache zu einer instrumentalmusikalischen Kraft des Ausdrucks zwingt.

Im 10. Präludium aus Cis-moll erholt sich der Tondichter gewissermaßen von dem gewaltigen Hochflug, zu dem er in dem neunten sich erhoben hatte. Er kehrt aus der überirdischen in jene Sphäre zurück, zu der er als Mensch sich immer mächtig hingezogen fühlt: in die des Salons. Das diese zeichnende Ewig-Weibliche ist es, dessen Duft ihn hier für eine Weile umfängt. Eine holde Erinnerung steigt in ihm auf: süße Koseworte, die einstmals aus geliebten Frauenmund ihm im Vorübergehen zugeflüstert wurden. Wann und wo war es? — fragt er sich. . . . Und er gibt sich auch bald die Antwort, mit der die holde Vision zerfließt, und dumpfe Resignation wieder von ihm Besitz ergreift.

Das kurze 11. Präludium in H-dur ist eine von jenen, echte Lebensfreude und Heiterkeit des Gemüts atmenden Schöpfungen, die unserem Meister nur so selten gelingen wollten; zugleich aber auch ein Musterbeispiel für die aphoristische Prägnanz, mit der er in den Präludien das, was die Eigenart seiner Musik ausmacht, zusammenzufassen versteht. Der unvergleichliche Meister in der Wiedergabe der

Natur schafft hier gleichsam ein Frühlings-Miniatur-Aquarell. Ist es doch wie Lenzeswehn, was dieser wunderschönen, lebhaften und leichten Melodie entströmt.

Obschon dem Tempo nach walzerartig, ist das ein technisches Meisterwerk darstellende, 12. Präludium in Gis-moll dennoch nichts weniger als lebenbejahend. Denn dieser „Tanz" mutet wie der eines Wahnsinnigen an. Aus dem sich wiederholenden, jähen Wechsel von tollem Wirbel und Innehalten fühlt man deutlich die unnatürliche, krankhafte Lustigkeit heraus: die mit dem „Tanzen" versuchte Betäubung nagenden Wehs. Und dieses Gefühl steigert sich zu einem beklemmenden durch die befremdend starke und deshalb unheimlich wirkende Akkord- und Oktavenbegleitung.

Was ihm mit der gewaltsam erzwungenen Lustigkeit niemals gelingen will, erreicht Chopin immer, wenn er in das entgegengesetzte Extrem verfällt. Befreiung vom Weh bringt ihm nur das Schwelgen in diesem. Indem er es ganz auskostet, verliert er nach und nach alle Erdenschwere und erhebt sich ins Überirdische, wo „göttlich-ewiges Urvergessen" ihn umfängt. So vor allem in den Nokturnen; und so auch in dem 13. Präludium aus Fis-dur, das darum an diese gemahnt. Hier wie dort das nämliche Hinabtauchen in den „Żal" und Emporschwingen zu den Himmelshöhen. Im ersten Teil: Läuterung der Seele durch den Schmerz; im zweiten: ihre Aufnahme in den Kreis der Seligen. Unnachahmlich: die am Schluß des die Wiederkehr in das Diesseits malenden, dritten Teiles auftauchende „Reminiszenz" aus dem erlösenden, zweiten Teil.

Eine der eigenartigsten und in technischer Hinsicht unvergleichlichsten Schöpfungen unseres Meisters ist das 14. Präludium in Es-moll. Hier findet Chopin Klänge, die vor ihm niemand gefunden, und zwingt mit ihnen dem Klavier eine niegeahnte Tonfülle ab. In dem wie ein Wildbach sich dahinwälzenden Klanggewoge scheinen alle Dämonen der menschlichen Seele zu einem schauerlich-gewaltigen Aufschrei sich vereinigt zu haben.

Das 15. Präludium in Des-dur ist als sogenanntes „Regen-Präludium" berühmt geworden. Nach einem Berichte George Sands soll es von dem Tondichter an einem Abend geschaffen worden sein, da er sie und ihren Sohn, die auf einem Ausflug von einem

wolkenbruchartigen Regen überrascht worden waren, angsterfüllt in dem Valdemosa-Kloster auf Majorka erwartete. Er sah, am Klavier sitzend, im Geiste die gefahrvolle Lage der beiden; und das Grauen, womit ihn diese Vision erfüllte, rief in ihm, dem jede Gefühlsregung sich in Ton wandelte, die analogen Klangvorstellungen wach. So entstand dieses Präludium, worin — über den regelmäßig fallenden „Regentropfen", nach dem anfänglichen bangen, sehnsuchtsvollen Klagen — in dem aus den düster-geheimnisvollen Tiefen des Basses immer gewaltiger sich steigernden mittleren Teil die haarsträubende Angst und das Grauen in erschütternder Weise zur Wiedergabe gelangen, die das von dem Tondichter gesehene Schreckbild in ihm hervorgerufen.

In dem 16. Präludium aus B-moll geht das „gezüchtete Klaviergenie" Chopin ganz in seinem Element auf, indem es hier, wenn so gesagt werden darf, alle seine technischen Künste spielen läßt. Sie stempeln denn auch dieses Werk zu einem Virtuosenstück ohnegleichen, das darum von den Pianisten mit besonderer Vorliebe zum Vortrag gebracht wird. Freilich gehört es zu den schwierigsten Stücken der Klavierliteratur, ist jedoch zugleich eines der dankbarsten, weil es dem Virtuosen die Möglichkeit bietet, sein ganzes Können zur Geltung zu bringen. Schon die ungemein energischen Anfangsakkorde bereiten den Hörer auf das in der Folge aus den Tasten hervorsprühende, brillante Ton-Feuerwerk vor. Und dieses selbst, mit seinen die ganze Klaviatur durchlaufenden Kaskaden und Fontänen, deren blendendes Aufleuchten, Schillern und Glitzern unausgesetzt im Bann hält, übt um so bezauberndere und hinreißendere Wirkung, als nahezu jeder Takt den vorhergegangenen an unerwarteten Wundern überbietet. Beide Hände unterstützen hier einander, um diese Zauberwirkung zu vollbringen, während jede für sich, sie zu steigern, das ihrige beiträgt. Gegen das Ende vereinigen sich beide zu einer fast brutal-heftig auflodernden Feuergarbe, die jedoch mit dem ganz unerwarteten, einfachen Tonart-Schlußakkord gleichsam erlischt.

Wie groß oft der Gegensatz zwischen den einzelnen dieser Schöpfungen ist, beweist das nächste, 17. Präludium in As-dur. In dem vorhergegangenen nur „Techniker", nur „Virtuose", ist Chopin hier nur Dichter. Freilich ist dieser immer mit dem Neutöner identisch;

weshalb denn auch das As-dur-Präludium musikalisches Neuland bedeutet, obgleich es scheinbar nur den Eindruck eines berückend-schönen Liedes erweckt. Chopins „Gesang" ist eben schon als solcher von unvergleichlicher „Neuart"; und hier zumal, wo er der Liebe gilt. Denn was in dieser wundervollen Melodie, einer der schönsten unter den Präludien, Ton geworden, ist das peinvolle Glück der geheimen Liebe. Das Bewußtsein der drohenden Gefahr lähmt immer wieder den Gefühlsausbruch, bis dann schließlich die unerbittliche Scheidungsstunde schlägt. Die berühmt gewordenen elf As im letzten Teil geben die Glockenschläge der elften Nachtstunde wieder, die für die Liebenden ein Menetekel bedeutet.

Mit dem 18. Präludium in F-moll schafft der Meister wiederum ein technisches Gebilde virtuosen Charakters. Es ist eigentlich eher eine Etüde, als ein Präludium, und es könnte auch als Konzert-Fragment aufgefaßt werden. Etüdenhaft vermöge der es zeichnenden musikalischen Deklamation, nähert es sich mit seinen bravourösen Effekten und den in den Fortissimo-Stellen gewissermaßen das Orchester nachahmenden, überaus energischen Akkorden der Konzertform. Überhaupt von ungewöhnlicher Energie, mutet es wie der Anlauf zu einer großgedachten Schöpfung an.

Echtester Chopin, weil das Gepräge seines pianistischen Ingeniums in vollstem Maße tragend, ist das trotz der scheinbaren Leichtflüssigkeit, dennoch schwer wiederzugebende, 19. Präludium in Es-dur. Daß es ganz aus dem Geist des Klaviers geboren, bekundet sich sowohl in seiner Harmonik als in seiner Melodik. Die erstere ist voll von jenen Kühnheiten, zu denen dieses Instrument unseren, mit ihm a priori verknüpften Meister geführt hat, während der eigenartig wirbelnden, entzückenden Melodie ihre rein pianistische Herkunft unverkennbar aufgedrückt ist.

Als ein schlagender Beweis dafür, daß die Präludien Chopins sich zu seinem Gesamtwerk verhalten wie ein Mikro- zu einem Makrokosmos, darf das 20. Präludium in C-moll bezeichnet werden. Hier haben wir nämlich eine Art von „Vorstufe" zu jener unvergleichlichen Schöpfung unseres Meisters, durch die sein Name selbst dem unmusikalischsten Laien sich eingeprägt hat: dem berühmten Trauermarsch der B-moll-Sonate. In diesen wenigen Takten, voll von erschütternder Tragik, kündigt sich sozusagen an, was nachmals, zur Vollreife

gediehen, eines der kostbarsten Juwelen der Musikliteratur werden sollte.

Eine in erstaunlichem Grade gelungene Vereinigung der die beiden Pole der Musik Chopins bildenden Elemente: des lebenverneinenden „Żal" und des lebenbejahenden Soldatengeistes, stellt das wundervolle, 21. Präludium in B-dur dar. Dem Schöpfer der Notturnen und der Polonäsen gelingt es hier, die eine Tonwelt mit der anderen zu verschmelzen und so ein Gebilde zu schaffen, worin sein ganzes Wesen sich ausspricht. Im Grunde notturnenhaft, ist dieses Präludium gleichwohl mit dem heldenhaften Element derart gesättigt, daß sein Stimmungsgehalt eine ähnliche Wirkung auslöst, wie die im sogenannten „Hell-Dunkel" gehaltenen Malwerke. So schmerzerfüllt auch das von einer herrlich-schönen und ungemein vornehmen Melodie begleitete, breit dahinströmende Gesangsmotiv ist, es trägt dennoch zugleich unverkennbar heroisches Gepräge. Jeremias und Tyrtäus vereinigen sich hier zu einem „Zwiegesang", jedoch in solcher Weise, daß Tyrtäus nach und nach den Jeremias aus dem Dunkel zu sich in das Licht emporhebt. Dies gelingt ihm namentlich in dem zweiten Teil, wo das nach der Höhe gehende Gesangsmotiv ganz unerwartet in jubelnde Masurekklänge sich wandelt.

Mit dem 22. Präludium in G-moll erhebt sich Chopin zu einer, trotz ihrer „Kleinheit" ungewöhnlich kraftvollen und kühnen, mit „Zukunftsmusik" vollgeladenen Schöpfung. Die Dissonanz erobert sich in diesem, ungeheure Leidenschaft und dramatische Wucht atmenden Gebilde, das wie das Toben entfesselter Elementargewalten anmutet, gewissermaßen triumphierend ihr Bürgerrecht im Reiche der Töne. Sie kann sich hier förmlich nicht genug tun, und ruft im Verein mit den beispiellos-kühnen Harmonien im Hörer die Vorstellung eines gigantischen Sturmwetters wach. Das Bewunderungswürdigste an dieser, trotz ihrer „Neuzeitlichkeit" bezeichnenderweise unverkennbar an Bach anknüpfenden Schöpfung ist jedoch, daß der ganze gewaltige Effekt vornehmlich von einer Hand, der Linken, erzielt wird.

Zur Bezeichnung des diametralen Gegensatzes zwischen diesem und dem nächstfolgenden, 23. Präludium in F-dur ließe sich vor das letztere am besten der Anfangsvers aus dem Liebeslied der „Walküre„ als Motto setzen: „Winterstürme wichen dem Wonnemond." Denn

tobt es dort gleich Winterstürmen, so „leuchtet hier der Lenz“. Ein zarteres und aromatischeres Tongespinnst, als dieses, das wie aus „Morgenduft und Sonnenklarheit gewebt“ scheint und in allen Regenbogenfarben schillert, ist selbst unserem Meister nicht gelungen. Es ist, als hätte er darin die „Quintessenz“ jener Seite seines tonschöpferischen Ingeniums herausdestilliert, der die „unnachahmlichsten Töne“ seiner Musik entsprossen sind. Ihre unsägliche Feinheit ist es denn auch, die wie ein Pentagramm diese Schöpfung vor unberufenen Pianistenhänden bewahrt.

Obwohl das letzte Stück des Opus 28 vom Meister selber „Präludium“ benannt worden ist, hat es mit den übrigen dieser seiner Schöpfungen dennoch nur die Bezeichnung gemein. Denn das berühmte D-moll-Präludium ist ebensowenig ein „Präludium“, wie die mit ihm zur selben Zeit geschaffene C-moll-Etüde eine „Etüde“ ist. Gleich ihr stellt es vielmehr ein Tongebilde sui generis dar, für das ein Name erst gefunden werden müßte. Das nämliche gilt auch von dem mit diesen Schöpfungen zugleich entstandenen A-moll-Präludium und H-moll-Scherzo. Alle vier nehmen auch, vermöge der sie zeichnenden Eigenart, im Gesamtwerk Chopins eine Sonderstellung ein. Sie sind von dem jungen Tondichter in den entsetzlichen Stuttgarter Tagen geschaffen worden, die er in seinem Tagebuch so erschütternd geschildert hat. Der seelische Zusammenbruch, den er damals durch die Kunde von dem Fall Warschaus erlitten, hatte eine grundstürzende Ummwandlung des Menschen sowohl, als des Künstlers in ihm zur Folge. Chopin ward sozusagen über Nacht zum Manne und Meister. Diese vier Schöpfungen sind aber die ersten, in denen die so beispiellos rasch vor sich gegangene Metamorphose ihren künstlerischen Niederschlag gefunden hat. Und sie bezeichnen darum auch den Übergang von der ersten zu der zweiten Schaffensepoche Chopins. Sie stellen gleichsam die „Propyläen“ zu dem von unserem Meister in der Folge geschaffenen Wunderbau seiner „neuen Tonwelt“ dar. Denn sie sind mit den völlig neuen, tonsprachlichen Elementen, aus denen diese „Welt“ sich aufbaut, bereits dermaßen gesättigt, daß alle späteren Schöpfungen Chopins nur wie die organische Weiterentwicklung des hier zum ersten Mal Erblühten anmuten.

In diesem „Viergestirn“ ist aber das D-moll-Präludium das strah-

lendste, weil es das Gepräge der Meisterschaft in höchstem Grade trägt. Hier offenbart sich am eindringlichsten die geradezu unheimliche Plötzlichkeit, mit der bei Chopin der Übergang zum reifen Meister sich vollzieht. Indem er nicht nur was in seinem eigenen Innern an Schmerz, Verzweiflung, Wut und Racheburst sich angesammelt, als er von dem tragischen Ende des Vaterlandes erfuhr, vielmehr auch alles brennende Weh und trotzige Aufschäumen der polnischen Nation angesichts der ihr Schicksal besiegelnden Katastrophe in Töne bannt, wie sie der Klaviersprache vordem nicht zu Gebote standen, erweitert er nicht deren Ausdrucksvermögen allein, sondern das der Musik überhaupt in solchem Maße, daß er eine folgenschwere Wende in dieser Kunst herbeiführt. Und er beweist dadurch, daß es ebenso wie in den anderen Künsten, auch in der Kunst der Töne nicht auf das Ausdrucksmittel ankommt, wenn der Schritt nach vorwärts gemacht werden soll. Die sein D-moll-Präludium zeichnende, dämonische Kraft und Leidenschaft bedarf gar nicht erst des Instrumental-Apparates, um ihre erschütternde Wirkung zu üben. Sie entströmt dem in einem immer mehr sich steigernden Forte gehaltenen Gebilde, ungeachtet dessen, daß es ein rein pianistisches ist, mit überwältigender Macht, und erreicht mit den berühmten drei Kanonenschüssen am Schluß einen nicht zu überbietenden Höhepunkt.

Aus den von den ersten Takten angefangen, stufenweise bis zu elementarem Tosen anschwellenden, ehernen Klängen dieser Schöpfung spricht der Prometheus-Trotz der menschlichen Seele durch das Medium der Musik, wie er vordem noch nie gesprochen. Sie stürmt hier gleichsam den Himmel und dringt zur Gottheit, um mit ihr zu hadern. Und sie erhebt, aus ihrer Schmerzaufgelöstheit heraus zu heroischer Kühnheit sich aufraffend, blasphemisch-flammende Anklagen wider die gegenüber allem Weh und Leid der Kreatur, allem himmelschreienden Unrecht auf Erden in grausam-kalter Gleichgültigkeit verharrende Allmacht, fordert von ihr, daß sie sich endlich zum Erbarmen erweiche, und versteigt sich, da sie keine Erhörung findet, am Schluß zu dem trotzig-kühnen Versuch, das Weltall zu zertrümmern. Diesen Versuch symbolisieren die drei Kanonenschüsse, mit denen das in der Musikliteratur nicht seinesgleichen findende D-moll-Präludium schließt.

Präludium (Opus 45).

Das Präludium in Cis-moll (op. 45) muß zweifellos um vieles später geschaffen worden sein, als die 24 Präludien (op. 28). Dafür spricht schon die Tatsache, daß es in technischer Hinsicht eine der vollendetsten Schöpfungen Chopins ist, die ihn auf dem Gipfel seiner Meisterschaft zeigt. Mit Recht ist es: „das Präludium zu der Musik unserer Tage" benannt worden. Denn wie nur wenige Schöpfungen Chopins mutet es an, als ob es von einem unserer „Modernsten" geschrieben worden wäre. Namentlich jene harmonischen Kühnheiten, von denen die Tonschöpfer der Gegenwart wähnen, daß sie ihre alleinige Errungenschaft bilden, kündigen sich hier bereits so unverkennbar an, daß wohl gesagt werden darf, Chopin hätte um dieses Präludiums willen allein schon den Anspruch, als einer der Stammväter der neuzeitlichen Musik zu gelten. Und wenn es nach allem, was bisher über die Musik unseres Meisters gesagt worden, noch eines Beweises dafür bedürfte, daß sie das Gepräge des Improvisatorischen in einem Grade trägt, wie keine andere, er wäre mit dem Cis-moll-Präludium allein erbracht. In dieser, unsere Moderne geradezu verblüffend vorwegnehmenden Schöpfung zeigt es sich mit einer jeden Zweifel ausschließenden Deutlichkeit, daß der „Neutöner" Chopin im letzten nur der unvergleichliche Improvisator ist, dem sich, wie von selber, neue Regionen des Reiches der Töne erschließen.





Rondos.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Achter Band.]

Wie frühzeitig Chopins Eigenart, gleichsam gegen seinen Willen, sich bahnbricht, davon geben diese Erstlingsschöpfungen am deutlichsten Zeugnis. Dank seinem ausgezeichneten ersten Klavierlehrer, dem Böhmen Żywny, schon als Wunderknabe in die Welt der deutschen Klassiker eingeführt, fühlt sich der heranreifende Jüngling immer mächtiger zu dieser Musik hingezogen. Mit dem Instinkt des Genies erkennt er, daß sie die große Lehrmeisterin ist, von der es zu lernen gilt. Und von da ab hat er nur ein Streben: es jenen Großmeistern der Tonkunst gleichzutun. Ja, sie bilden nicht nur das Ideal seiner jungen Jahre, bleiben es vielmehr für ihn bis an sein Lebensende; wenn auch freilich ein unerreichbares. So klar und deutlich er sich auch im Lauf der Zeit dessen bewußt wird, zum Schaffen einer „neuen Welt" berufen zu sein, er vermag sich diese gleichwohl nicht anders, denn als „Weiterentwicklung" der ihm als ein Heiligtum geltenden, der deutschen Tonheroen zu denken. Wie sehr er von diesem Gedanken durchdrungen ist, beweist am besten die Tatsache, daß er Zeit seines Lebens von der „Romantik" nichts wissen, sich selber niemals als zu ihr gehörig betrachten will, Bach und Mozart als seine Musikgötter verehrt. Wohl vermag der große Sänger in ihm sich gegen den Zauber der Musik des Südens nicht zu verschließen; und er lernt von ihr auch manches, was seiner eigenen einen ähnlichen verleiht. Dem Tonsetzer jedoch gilt die der deutschen Klassiker als der alleinige Inbegriff der wahren Kunst der Töne. Hat doch Chopin noch auf seinem Sterbebett den Freunden zugerufen: „Spielt mir nicht meine, spielt mir die wahre . . . die Musik Mozarts vor!" Wie vergeblich nun aber dieses, gleich einem roten Faden, durch Chopins ganzen tonschöpfe-



rischen Entwicklungsgang sich hinziehende sterbende Bemühen bleibt, die klassischen Vorbilder zu erreichen, das zeigt sich schon in seinen Erstlingswerken. So vor allem in den Rondos, obgleich bei ihnen nicht Mozart, sondern Hummel Pate steht.

Daß der jugendliche Chopin hier nicht an den Meister selber, sondern an dessen Epigonen anknüpft, erklärt sich vor allem aus dem großen Hummel-Kult, der zu jener Zeit in der musikalischen Welt geherrscht, und den der „biedere Zywny" seinem Schüler eingeimpft hatte. Hummels weniger verinnerlichte Art kam aber auch dem mit Schaffenskraft vollgeladenen, genialen Knaben entgegen, der instinktiv herausfühlte, daß dieses Vorbild für ihn das leichter erreichbare sei.

So unverkennbar indes auch die Patenschaft Hummels in den Rondos zutagetritt, sie sind dessenungeachtet nichts weniger als „Kopien" des Vorbildes. Sie verraten vielmehr bereits mit erstaunlicher Deutlichkeit die „Klaue des Löwen". Während er es Hummel „gleichzutun" wähnt, findet der jugendliche Tonschöpfer in Wahrheit nur den Weg zu sich selber. An dem Vorbild entzündet sich nur die Flamme seines eigenen Ingeniums; und was da entsteht, trägt schon dessen Marke in solchem Grade, daß nachmals vielfach bezweifelt worden ist, ob es sich denn tatsächlich um Erstlingswerke handle. Chopin ist

eben gleich von Anbeginn so sehr ein Eigener, daß bei ihm der Befruchtungsprozeß durch die Vorbilder keine andere Rolle als die des in der Chemie „Katalyse“ genannten Vorganges spielt — d. h.: die vorhandenen Kräfte werden durch verwandte nur rascher zur Entbindung gebracht.

Wie nun ein solcher „erster Anstoß“ hierzu genügt, das lassen die Rondos erkennen.

So tritt gleich bei dem ersten Rondo in C-moll (op. 1) eine derartige Reife, eine so erstaunliche Beherrschung des Instrumentes zutage, daß es schwer fällt, zu glauben, es sei die Schöpfung eines fünfzehnjährigen Knaben. „Geist ist die Fülle darinnen,“ hat Schumann von diesem Rondo gemeint und hinzugefügt: „Moscheles selber hätte es mit seiner Unterschrift versehen dürfen.“ Aber es ist nicht nur voller Geist, es verrät auch in seiner ganzen Faktur die künftige Meisterhand. Da ist fast kein Makel mehr vorhanden. Keine Holprigkeit stört den passagenreichen Fluß des Chopinschen Erstlingswerkes, das indes trotz seiner „Glattheit“, im Gegensatz zu den vielen „brillanten Rondos“ jener Tage, nichts weniger als platt ist. Stimmt nun auch der geniale Knabe hier erstaunlich früh seine „eigene Weis'“ an, so fehlt ihr doch noch dasjenige, was gar bald seiner Musik ihr ganz besonderes Gepräge verleihen soll: die nationale Note. Vom Hummelschen „Katalysator“ ist gleichsam noch die „Grundfarbe“ geblieben.

Mit unglaublicher Raschheit wird sie jedoch in dem zweiten Rondo (à la Mazur) (op. 5) nahezu völlig zurückgedrängt. Der jugendliche Chopin findet den Weg zu dem, was sein Ureigenstes bildet, mit dem Moment, da er aus dem nationalen Tonquell zu schöpfen beginnt. Und hier zeigt sich auch gleich das merkwürdige Korrelatverhältnis, das zwischen dem nationalen und dem universellen Tonschöpfer in ihm bestanden hat. Kaum hebt er auf „Polnisch“ zu singen an, so meldet sich zugleich auch der „Neutöner“ zum Wort. Es ist vor allem der künftige gewaltige Harmoniker, der hier mit einem reichen Gewebe musikalisches Neuland erobert. Doch auch der Chromatiker beginnt schon seine Wunderpalette zu handhaben. Freilich überwiegt noch die jugendliche Lust an der Passagenüppigkeit; doch treibt daneben bereits der „echt Chopinsche“, süße Ton manche herrliche Blüte. Und schließlich tritt das nationale Element ganz in seine Rechte: das

Rondo wächst sich zum unverfälschten Masur aus. Diese Schöpfung darf denn auch als diejenige bezeichnet werden, mit der das den Namen Chopins tragende Kapitel der Musikgeschichte anhebt.

Ganz aus dem nationalen Tonquell geschöpft ist das dritte Rondo de Concert (Krakowiak) (op. 14). Die französische Benennung dieser Schöpfung bedeutet eigentlich nur einen nom de guerre, weil sie im Grunde nichts anderes als ein unverfälschter „Krakowiak": der Tanz des Bauernvolkes aus der Umgebung der alten Jagellonenstadt ist. Diese treue Nachahmung des Volkstanzes erklärt sich eben aus der Jugendlichkeit des Schöpfers. Noch ist der Ton-Dichter in Chopin nicht ganz erwacht, der den „Tanz" zu einem eigenartigen poetischen Gebilde umzugestalten versteht. Erst die Masurken wecken ihn: die unvergleichlichsten, ureigensten Schöpfungen Chopins. Bei aller „Unverfälschtheit" ist indes dieser „Krakowiak" nichts weniger als banal. So „volksmäßig" er auch klingt, darf doch Schumanns Wort über das erste Rondo auch auf ihn angewendet werden: „Geist ist die Fülle darinnen." Was ihn aber vor allem zeichnet, ist die Ausgelassenheit und übersprudelnde, echte Gemütsheiterkeit, wie sie dem durch nichts in der Welt um seine gute Laune zu bringenden Krakusenvölklein[1]) eigen.

Das vierte Rondo in Es-dur (op. 16), zu dem erst nachträglich der amerikanische Komponist Richard Burmeister den Orchesterteil hinzugefügt hat, gehört zu den schwächeren Schöpfungen des jungen Chopin; wenngleich das Hauptthema auffallend an das Rondothema im letzten Satz des Konzertes aus E-moll gemahnt. Das Beste an ihm ist die allem Anschein nach später dazugeschriebene, ungemein melodiöse Introduktion, ein kleines Meisterwerk, worin der Dramatiker Chopin sich ankündigt.

Über das fünfte Rondo in C-dur für zwei Klaviere, dessen Opuszahl 73 sich aus der posthumen Veröffentlichung erklärt, hat der Meister selber das Urteil gesprochen, indem er es bei Lebzeiten nicht edieren ließ. In seinen jungen Tagen freilich hielt er, wie wir aus seinen Briefen wissen, von dieser Schöpfung nicht wenig. Hierzu trug

1) Die Bewohner der Umgebung von Krakau heißen auf Polnisch: „Krakusy".

namentlich der Umstand bei, daß er sie während seines Wiener Aufenthaltes zu seinem nicht geringen Erstaunen in der Autographensammlung des Musikgelehrten Alois Fuchs gebunden vorfand. Sein erster Gedanke war, es müsse sich um einen ihm unbekannten Namensvetter handeln. Beim Aufschlagen erkannte er jedoch die eigene Handschrift, und erfuhr dann, daß sie von dem Verleger, der sich zur Herausgabe nicht hatte entschließen können, dem Gelehrten geschenkt worden sei. Als gereifter Meister gab aber Chopin dem Wiener Verleger recht; was auch die musikalische Fachwelt nach der posthumen Veröffentlichung dieses Rondos getan hat. Immerhin darf jedoch von diesem Werk gesagt werden, daß es um gewisser harmonischer Kombinationen willen den tonschöpferischen Entwicklungsgang unseres Meisters mit zu illustrieren geeignet ist.



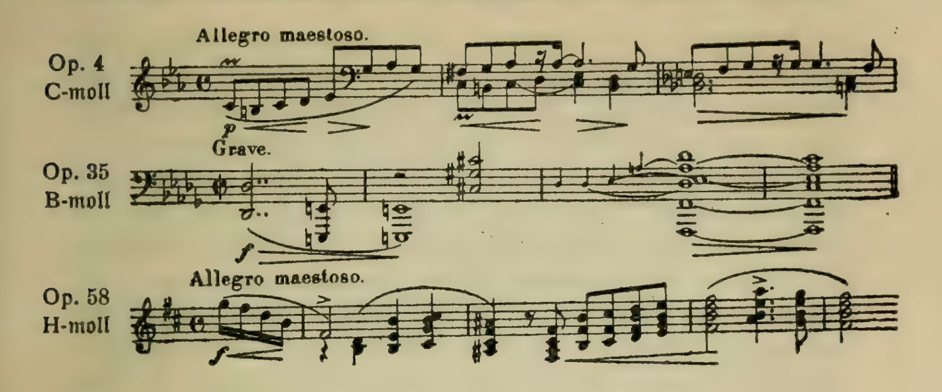


Sonaten.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken,
Ausgabe von Ignaz Friedman. Neunter Band.]

Von den vier Sonaten, die Chopin geschaffen, gelten nur die beiden großen in B-moll und in H-moll als vollwertige Werke. Sowohl die Jugend-Sonate in C-moll (op. 4), deren erster Satz allerdings merkwürdigerweise schon ganz erstaunliche Anläufe zur Tristanchromatik aufweist, als auch die G-moll-Sonate für Klavier und Violoncello (op. 65) werden mit Recht als mißglückte Versuche angesehen, die lediglich musikgeschichtliches Interesse beanspruchen können.

Allein auch über die beiden großen Sonaten hat die musikalische Fachwelt, von Chopins Tagen an bis auf die unsrigen, zu einem endgültigen Urteil nicht zu gelangen vermocht. Und dies hauptsächlich deshalb, weil sie bei deren Wertung — Beethoven als alleinigen Maßstab gelten zu lassen für eine Selbstverständlichkeit gehalten hat, und noch heute vorwiegend hält. Wie ihnen zu allererst Schumann, Mendelssohn und Liszt, unter Hinweis auf die Sonaten Beethovens, die Hauptkriterien dieser musikalischen Form absprechen zu müssen geglaubt hatten, so hielt auch in der Folge die Mehrheit der Fachmusiker an der Überzeugung fest, daß es Gebilde seien, denen die Bezeichnung „Sonate" nicht zuerkannt werden könne. Erst in unseren Tagen fand eine geringe Minderheit den Mut, sich an das weise Wort Hans Sachsens-Wagners zu halten: „Der eigenen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf." Und sie gelangte denn auch schließlich zur Überzeugung, daß den beiden großen Sonaten Chopins nur dann Gerechtigkeit wiederfahren könne, wenn ihre eigenen Regeln aufgesucht werden. Denn sie besitzen solche gleich seinen übrigen Schöpfungen und lassen sich darum, ebensowenig wie diese, nach fremden messen.



Was bei den Scherzi, Etüden und Präludien des polnischen Meisters recht ist, muß auch bei seinen Sonaten billig sein. Läßt man dort gelten, daß es sich um völlig neuartige Umgestaltungen vordem bestehender, musikalischer Formen handle, so darf man hier nicht auf Beethoven als „Gesetzgeber" sich berufen. Chopin ist wie in allem, was er schafft, so auch in den Sonaten sein eigener Gesetzgeber. Er knüpft nur an die Vorbilder an, formt jedoch Gebilde ganz eigener Art, die darum mit den Sonaten seiner Vorgänger nicht verglichen werden dürfen. In seinen „Sonaten" zeigt sich nur noch deutlicher, als in den übrigen Werken, das vergebliche Ringen des polnischen Meisters nach der „klassischen Form", das an der im Erdreich, dem er entsprossen, tiefverwurzelten Eigenart seiner tonschöpferischen Organik immer wieder scheitern mußte, der er aber andererseits die Unnachahmlichkeit seiner Musik zu verdanken hatte. So steht Urteil gegen Urteil; während die Klaviervirtuosen, sich um diesen Streit nicht viel bekümmernd, die beiden großen Sonaten Chopins mit besonderer Vorliebe zum Vortrag bringen und bei den Zuhörern hinreißende Wirkung erzielen.

Die B-moll-Sonate (Opus 35).

Welchen von den beiden, hier dargelegten Standpunkten man gegenüber dem Sonatenschöpfer Chopin auch einnehmen mag, eine Erkenntnis muß doch gemeinsam bleiben: daß seine B-moll-Sonate ein Juwel enthält, das trotz der unseligen „Popularität", die es erlangt hat, für alle Zeit zu den kostbarsten der Musikliteratur zählen wird:

den berühmten Trauermarsch. Aus diesem heraus vermag aber auch jeder Unvoreingenommene zu dem Verständins der ganzen Schöpfung zu gelangen. Denn der Trauermarsch ist, wenn so gesagt werden darf, die „Keimzelle“, der die B-moll-Sonate entsprossen ist. Er ist, wie wir aus einem Brief des Meisters an Fontana wissen, zuerst geschaffen worden. Chopin war in den Tagen, da er ihn schuf, von bangen Todesahnungen erfüllt, die durch seine schwere Erkrankung hervorgerufen worden waren, infolge der er sich mit George Sand nach der Insel Majorka hatte begeben müssen. Seine ungewöhnlich hochentwickelte Einbildungskraft ließ ihn damals im Geiste das eigene Begräbnis schauen. Wie nun jede Vorstellung sich bei ihm von selber in Klänge umsetzte, so auch die von dem Leichenzug. Auf diese Weise entstand der unvergleichliche Trauermarsch, durch den Chopins Name selbst dem unmusikalischsten Laien sich eingeprägt hat. Mit ihm hat der polnische Meister nicht nur eines seiner erhabensten Tonstücke geschaffen, er hat auch diese musikalische Form in der ihm eigenen Weise bereichert. Chopins Trauermarsch muß einzig vor dem in der „Götterdämmerung“ Richard Wagners zurücktreten. Darf er nun auch mit dem letzteren nicht verglichen werden, so ist beiden doch ein Grundcharakterzug gemeinsam: sowohl hier wie dort weitet sich das tragische Einzelschicksal zu einer Gesamtheits-Schicksalstragödie aus. Wie Wagner nicht nur die Totenklage um Siegfried, vielmehr auch ein Klagelied auf das Menschengeschlecht anstimmt, das, nach dem Lichte strebend, schließlich doch dem Dunkel erliegen muß, ebenso beklagt Chopin nicht sein eigenes tragisches Geschick allein, sondern zugleich auch das des todgeweihten Staubgeborenen. Bedeutet der Trauerzug der Mannen mit der Leiche Siegfrieds im letzten: den Sieg der Finsternis über das Licht, so der Leichenzug Chopins: die in der schauerlichen Begräbniszeremonie sich symbolisierende Vergänglichkeit alles Irdischen. Im Gegensatze zu Wagner jedoch, der ganz im schopenhauerisch-pessimistischen Nirwana-Geist aufgeht, ringt sich Chopin zu dem christlich-optimistischen Auferstehungsgedanken durch. Und dieser eben verleiht seinem Trauermarsch jenes überirdische Gepräge, um dessentwillen er sich die Welt erobert hat. Erschütterndere Wirkung üben wohl der gewaltige in Beethovens „Eroica“, und der erhabene in Wagners „Götterdämmerung“; das gramgebrochene Herz vermögen sie jedoch

nicht so aufzurichten, wie der Chopinsche, mit seiner wie ein Zuruf aus lichten Himmelshöhen klingenden Des-dur-Kantilene. Hier fand unser Meister Töne, aus denen selbst zu dem Ungläubigsten eine andere, bessere Welt so deutlich spricht, daß er willenlos zum Glauben sich zurückführen läßt, und mit diesem auch die Hoffnung wiedergewinnt. Auf das gläubige, schmerzerfüllte Herz aber wirkt ihre heilbringende Kraft wie lindernder Balsam, weil sie es mit dem Schicksal versöhnen. Und diese Wirkung ist eine um so überwältigendere, als die wahrhaft himmlische Kantilene sozusagen ganz unerwartet auftritt. Nichts deutet sie an. Der das Innere zu tiefst aufwühlende, den Leichenzug unnachahmlich malende, erste Teil, in dessen — ebenso wie der ganze Marsch — von unausgesetztem Glockenklang begleitetem Thema aller Todesschauer der Kreatur, alle Trauer und alles Weinen und Klagen des Staubgeborenen um die Dahingeschiedenen, alles durch herbe Verluste hervorgerufene brennende Weh, sowie die an Wahnsinn grenzende Verzweiflung, der Groll gegen die Gottheit und das trotzig-resignierte Verneinen des Lebenswillens gebannt scheinen, läßt eher alles andere, denn einen solchen seraphischen Gesang erwarten. Mit dessen Auftreten ist es darum auch dem Hörer, als würde er aus der grauenvollen Todesnacht, in die ihn das vorhergegangene Thema hinabstieß, in selige Gefilde emporgehoben, wo alle Schrecken der Vernichtung von ihm genommen werden. Und führt ihn auch der dritte Teil in die Trostlosigkeit des Diesseits zurück, die gewonnene Hoffnung auf das bessere Jenseits vermag er ihm doch nicht mehr zu rauben.

Die Grundidee, die ihm beim Schaffen des Trauermarsches vorgeschwebt, hat Chopin aber erst in der B-moll-Sonate zur vollsten Entwicklung gebracht. Das dort zustandegekommene „Totenlied" war gewissermaßen nur der erste Versuch zu dem mit der Sonate geschaffenen, unvergleichlich-gewaltigen: „Sang vom Tode". Der große Sänger der Nacht, dem sie „den Blick geweiht", erschließt sich hier, wie niemand vordem, auch des Todes Nacht, die ihm „ihr tief Geheimnis vertraut". Das der Musik Chopins mit ihren unnachahmlichen Grundcharakter verleihende, dunkel-nächtige Element gelangt in dieser Schöpfung zur höchsten Entfaltung, wo das Tor des Todesreiches sich öffnet und dessen Schauer uns umfangen. Wie in den Nokturnen und Balladen das weite Reich der Weltennacht, in den Scherzi die nächtigen

Abgrundtiefen der menschlichen Seele sich tönend objektivieren, so in der B-moll-Sonate die unergründlichste Region der „Nacht": der Orkus.

Dieser ist es, dessen das Blut erstarren machender Hauch uns gleich aus den vier grauenvollen Anfangstakten (Grave) anweht. Sie erwecken das Gefühl, als ob etwas unerbittlich-grausames sich uns näherte, das wir nicht zu begreifen vermögen, dessen Furchtbarkeit sich uns jedoch mitteilt, indem wir von lähmender Angst erfaßt werden. Wie überall, wo er aus dem dunkel-nächtigen Element heraus schafft, erobert Chopin auch in diesem ersten Satz musikalisches Neuland, und zwar mit einer Harmonik, in deren Kühnheiten die unsrer Moderne vorweg genommen sind.

Die instinktive Abwehr alles Lebendigen gegen die drohende Vernichtung; die unter angsterfülltem, wahnsinnigen Schreien nach Hilfe versuchte, letzte verzweifelte Anstrengung, dem Unentrinnbaren sich durch Flucht zu entziehen, kommt in dem sich nunmehr entwickelnden, atemlos vorwärtsstürmenden ersten Thema zu unheimlich-getreuem Ausdruck.

Beim Erklingen des zweiten Themas in Des-dur, dessen Anfang Frieden und Heiterkeit atmet, und der — allein schon um des Kontrastes willen zu dem vorhergegangenen — befreiende Wirkung übt, ists uns, als wenn das Unabwendbare am Ende doch nicht eintreten, das Leben dennoch triumphieren sollte. Denn es ist ja blühendes, lachendes Leben, was hier pulsiert. Nur zu bald erkennen wir jedoch, daß es wohl dieses ist, wie es vor uns war, und auch nach uns sein wird ... dem Tode zum Trotz. Allein nicht mehr für den, der sich vom Leben trennen soll und nicht kann, der jetzt, da es entfliehen will, sich daran verzweifelt klammert ... denn „ach die Welt ist Sterbenden so süß." Vor dem brechenden Auge des Dahinscheidenden taucht noch einmal das Diesseits in der friedlich-heiteren Gestalt auf, die es an glücklichen Tagen für uns annimmt. Und dieser Anblick weckt in dem mit dem Tode Ringenden sehrendstes Verlangen nach dem Leben, das ihn nicht sterben läßt. Das anfänglich heitere Thema wandelt sich nach und nach zu einem immer mehr leidenschaftlichen, weil den Lebenshunger des Sterbenden wiedergebenden, um schließlich in furchtbaren Dissonanzen sich auszutoben, mit denen der dem Tode Verfallene vergeblich gegen das Schicksal trotzig sich aufzulehnen versucht. — — —

Dieses spottet seiner. Denn mit dem nun beginnenden, — gegen das „Beethoven-Gesetz" am meisten „verstoßenden", hingegen aber Wagner-Harmonien erstaunlich antizipierenden — Durchführungsteil, setzt der Todeskampf in verstärktem Maße ein. Der Tod läßt eben von seinem Opfer nicht, so sehr es sich auch gegen ihn zur Wehr setzen mag. Umsonst daher, daß es, von wahnsinniger Angst getrieben, der es umfangenden Todesnacht abermals durch die Flucht in das ihm noch immer scheinende Licht des Tages sich zu erretten sucht. Dessen aus dem zur Wiederholung gelangenden, zweiten Thema strömende, belebende Kraft vermag ja nur für eine Weile Befreiung von den Todesschauern zu bringen, die denn auch gar bald von neuem und mit verdoppelter Gewalt heranstürmen.

In dem nun folgenden erhabensten, ihren Gipfelpunkt bildenden Teil der Sonate, dem grausig-wundervollen Scherzo (in Es-moll), packt der unerbittliche Würgengel sein Opfer nur noch fester an, um es nicht mehr loszulassen. Noch ein letztes, entsetzliches Ringen ... und die Erlösung naht. Das himmlische Ges-dur-Trio kündigt sie an, eine der herrlichsten Gesangsmelodien unseres Meisters, die wie ein schmerzerfülltes Abschiednehmen der entschwebenden Seele von der Erde klingt, aus der aber zugleich auch ahnungsvoll-freudiges Erwarten der verheißenen Seligkeit spricht ....

Die Tragödie ist zu Ende. Ihrer Bedeutung werden wir jedoch erst mit dem nunmehr einsetzenden Trauermarsch inne. Denn das Unfaßbare des Geschehenen nimmt in dem Leichenzug endlich die unserem Vorstellungsvermögen eingehende Gestalt an. Die ins Überirdische hinübergreifende Tragödie des Sterbens wird uns erst in ihrem „irdischen Nachspiel" faßbar. Des Trauermarsches düster-erhabene Klänge bringen uns das Furchtbare, das sie bedeutet, zum Bewußtsein. Daher seine erschütternde Wirkung, die jedoch auf unnachahmliche Weise gemildert wird durch die von überirdischer Seligkeit erfüllte, auf die Auferstehung hinweisende Kantilene.

Daß nun aber der Trauermarsch die „Keimzelle" zu der Sonate gebildet hat, erkennen wir aus seinen „Motiven", in denen sich alles ankündigt, was dort zu mächtiger Entfaltung gelangt. Die tönende Objektivation der Todesnacht geht ja hier bereits vor sich; aber — sozusagen — nur aus deren letztem, irdischem Ausläufer heraus, den die un-

heimliche Begräbniszeremonie bedeutet. Diese, die als Vision das Problem des Todes vor dem Tondichter zuerst aufgerollt hatte, ließ ihn in der Folge auch den Weg in die Todesnacht finden, wie sie ihn einst dem hinter dem Sarge seiner Beatrice schreitenden Schöpfer der „Göttlichen Komödie" gewiesen hatte.

Das dem Trauermarsch folgende, den Schluß der Sonate bildende „Finale", ein unheimliches Presto von 75 Takten, wurde schon in Chopins Tagen als unerklärliches „Kuriosum" angesehen; und es gilt noch heute allgemein als solches. Und doch hat der Tondichter selber dieses „Kuriosum" in der einfachsten Weise „erklärt", indem er Fontana schrieb: „Ein nicht langes Finalchen, etwa drei meiner Seiten umfassend: die Linke und die Rechte führen nach dem Marsch unisono ein Gespräch." Nun gebraucht aber Chopin im Original das polnische Wort: „ogadywać", das eine zweifache Bedeutung hat. „Ogadywać" heißt nämlich nicht nur etwas „besprechen", sondern auch „üble Nachrede führen". Und die letztere Bedeutung war es eben, aus der heraus der „Inhalt" des Finales bislang ausgelegt wurde. Danach sollte es sich hier um die nach vollzogenem Begräbnis übliche „Nachrede" der Trauergäste über den Verstorbenen handeln. Nichts verfehlter jedoch, als die Annahme, der Tondichter hätte sein erhabenes Werk in so trivialer Weise beschließen wollen. Dagegen spricht schon das Tempo des Finales. Dürfte es doch selbst den zungengewandesten Klatschbasen schwer fallen, ein derart rasend schnelles „Gespräch" zu führen. Mit dem polnischen Wort „ogadywać" hat Chopin auch ganz gewiß nicht „üble Nachrede", vielmehr eine „Besprechung" des Geschehenen — im Sinne des in der griechischen Tragödie nach der vollzogenen Handlung von dem „Chor" angestimmten Schlußgesanges gemeint. Mit dem Trauermarsch ist ja die den „Inhalt" der Sonate bildende „Tragödie des Sterbens" ausgeklungen. Und nun ergreift im Finale der „Chor" das Wort, um sie zu besprechen. Es ist die Natur selber, der hier diese „Chor"-Rolle zufällt. Die über den — von den Leidtragenden bereits verlassenen — Friedhof dahinbrausenden Sturmwind-Geister halten in ihrer atemlos-hastenden Weise eine „Besprechung" über das Geschehene ab, die in dem die Elementarkraft des Sturmwind-Brausens malenden Unisono der beiden Hände ihre grauenerweckende Wiedergabe findet.

Die H-moll-Sonate (Opus 58).

In dem Streit um die beiden großen Sonaten unseres Meisters werden wider die in H-moll noch schwerere Anklagen, als wider ihre B-moll-Schwester erhoben. Vom Standpunkte der Ankläger aus betrachtet, „verstößt" sie ja auch im Vergleich zu jener gegen das „Beethoven-Gesetz" in weit höherem Grade. Wendet man jedoch dieses auf sie nicht an, sucht ihr vielmehr im Sinne des Wagnerschen Hans Sachs-Wortes gerecht zu werden, so stellt sie sich als eine von jenen Schöpfungen Chopins dar, mit denen er als Neutöner einen seiner Hochgipfel erklimmt. In der B-moll-Sonate sucht er gleichsam noch immer das Land Beethovens mit der Seele, um schließlich doch nur den Weg zu seinem eigenen zu finden, und auf ihm dann in der H-moll-Sonate entschlossen weiterzuschreiten. Der „Neutöner", dem der **Ausdruck** alles ist, und der darum die Form überall, wo sie diesem hemmend entgegentritt, mit Elementargewalt durchbricht, muß endlich auch in der Sonate zu seinem vollen Rechte gelangen. Dieser ihn kennzeichnende Ausdrucksfanatismus, mit dem er eben die Kunst der Töne einen folgenschweren Schritt nach vorwärts machen läßt, kommt in den Sonaten Chopins nur deshalb auffälliger als in seinen übrigen Schöpfungen zur Geltung, weil er hier eine Form sprengt, deren „Unantastbarkeit" durch den heiligen Namen Bethovens für alle Zeit geschützt dünkte. Wie in den anderen Künsten, so kann es aber auch in der Tonkunst keine „Unantastbarkeiten" geben. Das Neue muß sich vielmehr mit der ihm eigenen Kraft bahnbrechen, mag es auch, wie Hans Sachs-Wagner so treffend sagt, „unsere Alten ärgern". Es wendet sich ja auch nicht an sie, sondern an die Jungen, deren Aufnahmefähigkeit durch keine „Tradition" getrübt ist, und denen es auch deshalb „aufzugehen" vermag. In der Musik zumal erfordert es „neue Ohren", die all das herauszuhören imstande sind, wofür die alten taub bleiben. In der die letzteren befremdenden „Formlosigkeit" der Sonaten Chopins, erkennen jene eben nur eine dem, was diese Schöpfungen zum Ausdruck bringen, **angepaßte neue Form**. Wie die Dichtkunst von den alten Formen sich losringen mußte, um zu den neuen, freieren zu gelangen, die dem zum Ausdruck gebrachten „Neuen" entsprachen, ebenso hat die Tonkunst durch Chopin, der ihr Sprach-

vermögen in ungeahnter Weise erweitert und bereichert hat, sich zu solchen neuen, freieren Formen durchgerungen, in denen sie ihr „Neues“ zum Ausdruck brachte. Dies war nun auch in seinen beiden großen Sonaten der Fall, die darum mit denen Beethovens ebensowenig verglichen werden dürfen, wie etwa mutatis mutandis Dichtungen von Goethe oder Schiller mit den Zarathustra-Dithyramben Nietzsches. Es ist ja die dithyrambische Freiheit, der Chopin mit seinen Sonaten in der Musik eine Gasse bahnt und für die er eben in die von Beethoven aufgerichteten „Mauern“ Breschen schlagen muß. Er beginnt damit in der B-moll-Sonate, gelangt jedoch erst in der aus H-moll zum Ziele. Daher „ärgert“ denn auch die letztere „unsere Alten“ mehr als jene. Denn während es sich dort um die ersten Breschen in die „Beethoven-Mauern“ handelt, werden diese hier nahezu gänzlich durchbrochen. Der musikalische Dithyrambus strömt nun ungehemmt dahin, entfaltet eine ungeahnte Fülle von Kühnheiten und Herrlichkeiten, in denen alles, was die Eigenart Chopins ausmacht, zu meisterhaft vollendeter Vereinigung gelangt.

Von dem die H-moll-Sonate kennzeichnenden, geradezu verschwenderischen Reichtum an neuen tonsprachlichen Errungenschaften darf wohl gesagt werden, daß er für die Musik unserer Tage einen Schatz bedeutet hat, aus dem sie nicht wenige Kleinodien sich geholt, die ihren Stolz bilden. Dieses Schatzes kostbarsten Teil aber birgt der erste Satz, der den Eindruck erweckt, als ob Chopin die ungeheure Fülle der sich herandrängenden Tongedanken nicht zu bewältigen vermocht hätte. Während ihn der eine Gedanke besonders anzieht, und er sich ihm ganz hingeben will, beginnt ihn schon der andere zu fesseln, der jedoch bald von dem nächsten verdrängt wird. So reiht er denn ein Kleinod an das andere zu einer, freilich nur lose zusammenhängenden, berückend-bunten Zauberkette, die er dann gleichsam kaleidoskopartig immer von neuem „umreiht“, so daß sie, die „Gestalt“ wechselnd, immer herrlicher und entzückender erstrahlt. Endlich gelingt es ihm aber eines von den auf ihn einstürmenden Tongedanken ganz Herr zu werden und ihn zu der ungemein vornehmen, echt Chopinschen D-dur-Kantilene zu gestalten. Aus ihr heraus formt er dann mit der nur ihm eigenen spielerischen Grazie die zu dem heiteren Des-dur-Seitensatz hinüberleitenden, kühn-herrlichen Modulationen und gelangt, indem er den

letzteren in zwiefach verwandelter Gestalt vorwärtstreibt, über eine Passagenbrücke zu dem wundersam-innigen zweiten Thema in H-dur, das mit raschen Schritten dem Schluß des ersten Teils zueilt.

In dem zu einem überaus beweglichen, lebhaften Scherzo geformten zweiten Teil macht sich vor allem das dem Wesen Chopins eigene frauenhaft-zarte, nicht minder aber auch das alle seine Scherzi zeichnende, die Untiefen der menschlichen Seele entschleiernde, dunkelnächt'ge Element geltend, aus dem heraus er wie überall, so auch hier musikalisches Neuland, namentlich mit harmonischen Wundergeweben, erobert, die durch ihre Kühnheit verblüffen.

In dieses Element ist auch das nun folgende, ergreifend-innige Largo getaucht, das darum ganz nokturnenhaft klingt. Das hier unnachahmlich zum Ausdruck gebrachte, inbrünstige Verlangen nach dem Heil, nach Erlösung von aller Erdenpein, wird in dem erhabenen, wie ein von Engelschören unter Harfen- und Glockenbegleitung angestimmter Choral mächtig dahinbrausenden Mittelsatz gestillt. Und es ist wiederum der gewaltige Harmoniker, der mit diesem Satz ein Tongewebe von einer Feinheit schafft, deren Möglichkeit vordem nicht geahnt worden ist und in der eben die Musik unserer Tage sich ankündigt.

Als ein Bürger derer, welche kommen werden, erweist sich unser Meister nicht minder in dem rondoartigen Finale, das ganz aus dem den anderen Pol seines Wesens bildenden, kriegerischen Element heraus geschaffen ist. Von hinreißendem Schwung, erweckt es die Vorstellung einer kraftvoll-kühnen Reiterattake, und gehört in technischer Hinsicht zu den raffiniertesten und darum schwierigsten Tongebilden für das Klavier. Was ihm aber hauptsächlich das Gepräge des Neuzeitlichen aufdrückt, sind die eigenartigen Dissonanzeffekte, mit denen die Tonkunst einen ähnlichen, folgenschweren Schritt nach vorwärts macht, wie sie ihn bis dahin nur durch Bach getan hat.

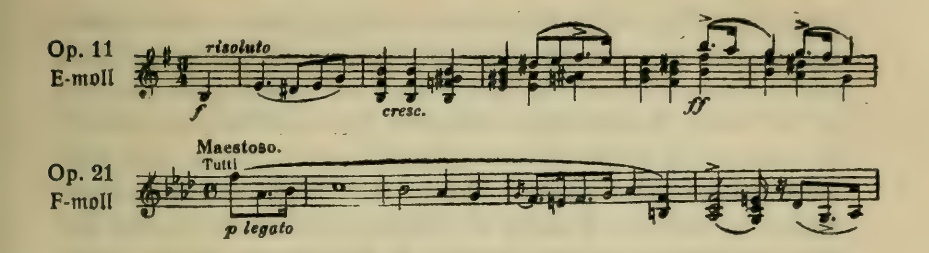




Konzerte.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Elfter Band.]

Ähnlich wie den Sonaten, ist es den Konzerten unseres Meisters ergangen. Nur daß, wie gleich betont werden soll, die gegen die letztgenannten Schöpfungen erhobenen Einwände, zum Teil der Begründung nicht entbehren. Sie gelten vor allem jener Seite des Chopinschen Ingeniums, von der es keinem Zweifel unterliegt, daß sie die schwächste gewesen: der instrumental-musikalischen. Daß dem „gezüchteten Klaviergenie" der Weg zur Instrumentalmusik a priori verschlossen geblieben, dafür bilden die Konzerte eben den unumstößlichsten Beweis. Berlioz hat vielleicht das beste Wort gefunden, als er meinte, das Orchester in den Konzerten Chopins sei nichts als „eine kalte und beinahe unnütze Begleitung". Wie sehr er recht hatte, erhellt schon aus der Tatsache, daß diese „Begleitung" im Lauf der Zeit mehrfache Bearbeitungen erfahren hat, über deren Notwendigkeit keine Meinungsverschiedenheiten bestehen. Was der Meister selber nicht konnte, das mußten für ihn andere Musiker nachträglich tun, sollten nicht seine Konzerte vor modernen Ohren fremd klingen. Freilich ist durch diese „Operationen" die „Achillesferse" Chopins nur zum Teil verhüllt worden. So anerkennenswert auch die Leistungen Klindworths, Burmeisters und Tausigs sind, von denen die beiden Erstgenannten den Orchesterteil des Konzertes in F-moll, der Letztgenannte den des E-moll-Konzertes bearbeitet haben, sie bedeuten dennoch gleichsam nur Transfusionen, welche die angeborene Anämie des Chopinschen Orchesters beheben sollen. Klindworth und Tausig glaubten sich leider auch zu „Eingriffen" in den Klavierteil berechtigt, die schon an eine „Verbesserung" Chopins streifen, mit der man sich kaum einverstanden zu erklären vermag. Mehr Pietät hingegen bewies der amerikanische Komponist Richard Burmeister, auch mehr



Kongenialität. Seine Orchesterbearbeitung des F-moll-Konzertes darf wohl als die am meisten gelungene und poetische bezeichnet werden.

Hält man sich nun aber vor Augen, daß Chopin selber sehr früh seine „Achillesferse" erkannt und darum auch nur so wenig Instrumentalmusik geschrieben hat, so ist der richtige Standpunkt für die Beurteilung seiner Konzerte gefunden. Hierbei darf vor allem auch nicht übersehen werden, daß es sich um Jugendschöpfungen handelt. Denn beide Konzerte sind in den Warschauer Tagen unserers Meisters entstanden, zu einer Zeit also, da er sich zu der Überzeugung noch nicht durchgerungen hatte, der er bald nach seiner Ankunft in Paris in einem Brief an seinen Lehrer Elsner mit den geradezu prophetischen Worten Ausdruck verliehen hatte: „Ich will mir eine neue Welt schaffen". Wohl ahnt er schon in Warschau diese seine neue Welt und legt dort auch unbewußt die „Grundsteine" zu ihr. Allein die „Vorbilder" locken den Neunzehnjährigen noch zu sehr zur Nacheiferung an. Er wähnt, es ihnen gleichtun zu müssen, wenn anders er Anerkennung finden soll. „Was jener kann, das kann ich auch", ruft es in ihm beim Anhören der Konzerte Hummels; und er geht an das Schaffen seiner eigenen beiden Konzerte, bei denen dieser Tondichter unverkennbar Pate steht. Doch da zeigt es sich gleich, daß „si duo faciunt idem, non est idem". Was der Deutsche Hummel kann, das kann der Pole Chopin nicht, weil ihm die instrumentalmusikalische Gattungserfahrung fehlt, die jener besitzt. Das Orchester versagt sich dem mit pianistischer Gattungserfahrung vollgeladenen, polnischen jungen Meister. Doch wo diese in ihre Rechte tritt, da gelingt es dem „gezüchteten-Klaviergenie" das Vorbild zu übertreffen. Er schafft einen Klavierteil von solch unnachahmlich-berückender Neuart, daß die orchestralen

Schatten völlig zurückgedrängt werden und dem Ganzen seinen Zauber zu benehmen nicht imstande sind. Während er es also Hummel gleichzutun unternimmt, findet der junge Chopin am Ende doch nur den Weg zu sich selber. In den beiden Konzerten hebt schon seine „neue Welt" zu erklingen an, die sich ihm in der Folge in ihrer ganzen unvergleichlichen Pracht erschließen soll. Und sie eben bringt auch die von dem Vorbild abweichende Bauart der Konzerte unseres Meisters mit sich. Sie zwingt ihn, ihr wie jede andere, so auch diese musikalische Form in der Weise anzupassen, daß der „alte Schlauch", um den „neuen Wein" bergen zu können, die entsprechende Umgestaltung erfährt. Noch hält freilich den künftigen, großen Neutöner der Respekt des Jungen vor den Alten von grundstürzender Umgestaltung zurück. An der durch die Tradition geheiligten Ordnung: Erster Teil, Adagio und Finale, wagt er nicht zu rütteln. Mit der ihn zeichnenden, echt-polnischen Liberum veto-Selbstherrlichkeit setzt er sich jedoch dort, wo er es für nötig findet, schon über die Tradition hinweg. Am verwegensten im E-moll-Konzert, indem er an Stelle des „vorgeschriebenen" Adagio, die einzigartige „Romanze" setzt.

Das Konzert in F-moll (op. 21) ist trotz der späteren Opuszahl, mit der Chopin es bezeichnet hat, früher geschaffen worden, als das in E-moll. Da er selber für das letztere eine besondere Vorliebe hatte, wollte er es, bald nach seiner Ankunft in Paris, dem von ihm damals hochverehrten Klaviervirtuosen Kalkbrenner widmen und veröffentlichte es daher zuerst. Es erschien 1833 als Opus 11; das F-moll-Konzert im Jahre 1836 als Opus 21. Viele ziehen gleich seinem Schöpfer das erstgenannte Werk vor; und vielleicht nicht mit Unrecht. Enthält es doch jene an Stelle des traditionellen Adagio gesetzte, himmlisch-schöne „Romanze"; ein Juwel ohnegleichen, um dessentwillen allein schon dieses Konzert ihnen ans Herz wachsen mußte. Es ist auch, als das später geschaffene, in mancher Hinsicht reifer als das in F-moll, steht diesem jedoch an Feinheit des Gespinstes und an Poesiereichtum nach. Das F-moll-Konzert ist nämlich eine Apotheose des „Ideals", das der jugendliche Tondichter damals im Herzen trug: der Sängerin Konstanze Gladkowska. Aus Chopins Briefen wissen wir, daß seine Liebe zu Konstanze von einer beispiellosen Keuschheit und Zartheit war, die sie alles

Irdischen entkleidete, ja nahezu eine himmlische werden ließ. „Sag ihr," schreibt er einmal dem Freund Matuszyński, „daß ich noch nach meinem Tode meine Asche unter ihre Füße streuen werde." Was das schwache Wort schon so einzigartig zum Ausdruck bringt, findet in Tönen erst seine restlose Wiedergabe. Das F-moll-Konzert ist die tönende Projizierung der so unsagbar keuschen Gefühle des Neunzehnjährigen für die Sängerin. Es klingt darum anfänglich auch gar nicht wie ein „Liebeslied", vielmehr wie ein auf den Knieen mit Inbrunst angestimmter Lobgesang zu Ehren der „lieben Frowe". Das zitternde Sehnen und Bangen des in Anbetung aufgehenden Herzens wandelt sich im ersten Teil in Töne von einer Ätherik, wie sie der Tonkunst bis dahin fremd geblieben. Unnachahmlich dann aber der in dem Larghetto sich vollziehende Übergang himmlischer in irdische Liebe. Wie fromme Seelen ein Heiligenbild, vor dem sie in inbrünstigem Gebet knien, mit Blumen und Kleinodien, so schmückt hier der Tondichter seine „Heilige", der er nur im Geist zu nahen wagt, zu ihren Füßen liegend und leidenschaftstrunkene, aber durch Keuschheit gedämpfte Liebesworte stammelnd, mit dem Kostbarsten, das er auf den Fluren seiner „neuen Welt" findet. Die Liebe ist es ja, die ihn zu allererst in diese neue Welt führt, den „Neutöner" in ihm weckt. Und von dem Anblick der so herrlich geschmückten Angebeteten hingerissen, spinnt er den holden Traum fort. Sie erhört ihn, sinkt jauchzend in seine Arme; und innig umschlungen stimmen Beide das bezaubernste Hohelied der Liebe an. Nun sucht das ihn überwältigende Glücksgefühl nach Auslösung und findet sie in dem unvergleichlichen Finale, dieser wahren Jubelhymne, mit der das „gezüchtete Klaviergenie" dem Tasteninstrument Wunder über Wunder entlockt, wie niemand vordem.

So unglücklich auch Chopins Jugendliebe gewesen, wir verdanken ihr gleichwohl diese, trotz aller orchestralen Schwächen, so einzigartige Schöpfung, und segnen das Andenken der Sängerin um der Egeria-Rolle willen, die ihr im Werdegang unseres Meisters zufiel.

Auch zu dem E-moll-Konzert hat ohne Zweifel Konstanze den jungen Tondichter inspiriert. Er selber bestätigt es in der brieflichen Erläuterung, die er seinem Lieblingsfreund Titus Wojciechowski über die wundervolle „Romanze" dieses Konzertes gibt. „Es ist mehr romantisch, ruhig, melancholisch; es soll den Eindruck eines liebevollen Hin-

blickens auf eine Stätte machen, die tausende von angenehmen Erinnerungen aufsteigen läßt. Es ist wie ein Hinträumen in einer schönen, mondbeglänzten Frühlingsnacht.“ ... Von wem anders denn aber, als von der angebeteten Sängerin konnte er damals geträumt haben, welche andere Stätte konnte es gewesen sein, die „tausend angenehme Erinnerungen“ in ihm wachrief, als das Haus Konstanzens, vor dem er manche schöne Frühlingsnacht gewartet hatte, um nur „von einem Blick des Ideals getroffen zu werden“, wie es in einem Briefe an Wojciechowski heißt? In einer solchen Frühlingsnacht, von dem Glück berauscht, die Angebetete gesehen zu haben, heimgekehrt, ging er wohl an das geliebte Instrument, um ihm alles anzuvertrauen, was sein Inneres erfüllte. So mag das E-moll-Konzert entstanden sein, als ein Nachklang all der beseligenden, nächtlichen „Fensterpromenaden“ des verliebten jungen Meisters. Daher wohl auch die hier, im Gegensatze zu dem fast ganz ins Überirdische getauchten F-moll-Konzert, vorherrschende Diesseits-Atmosphäre. Dort wird das unerreichbare „Ideal“ angebetet, und nur in der Vision das Liebesglück zu erträumen gewagt. Hier hingegen durchkostet der soeben von einer „Fensterpromenade“ Heimgekehrte noch einmal alle Wonneschauer, die der Anblick der Geliebten in ihm wachgerufen, in gesteigertem Maße, weil sie für ihn nunmehr erst jene „Form“ annehmen, in der sein Wesen ganz aufgeht: Ton werden. Auch das höchste Glücksgefühl muß für ihn sich in Musik umsetzen, soll er es voll genießen können. Noch umschwebt ihn gleichsam der Hauch des geliebten Mädchens. Es ist ja die irdische Konstanze, unter deren Fenster er vor einer Weile gestanden. Und sie weckt in ihm jetzt vor allem — den Mann. Er fühlt sich als ihr Ritter, als der Held, der für seine „Donna“ zu kämpfen und zu sterben bereit ist. Der polnische Soldatengeist regt sich in ihm. Sie sitzt auf dem Balkon des Turnierhofes und er, ihr Ritter, tritt für sie in die Schranken. Der erste Satz trägt ausgesprochen heroisches Gepräge, wird jedoch bezeichnenderweise zugleich auch vom „Żal“ durchflutet. Chopin vermag eben nicht, sein Wesen zu verleugnen, das aus den beiden so heterogenen Elementen sich zusammensetzt: dem kriegerischen und dem frauenhaft-zarten. Die durch das ihn beglückende Gefühl, die Angebetete gesehen zu haben, in ihm gesteigerte Mannheit läßt wohl das erste Element zu seinem Rechte gelangen, doch macht sich

gleichzeitig auch das andere geltend und hindert jenes an der vollen Entfaltung. Nur zu bald tritt denn auch das kriegerische ganz zurück. Der „Żal“ gewinnt mit der schmerzlich-innigen, traumhaft-duftigen Romanze die Oberhand. Es ist der große Sänger der Nacht, der hier eines seiner „tiefsten Lieder“ anstimmt. Er hat beim Schaffen seiner Erstlings-Nokturnen bereits gelernt, ihr ihre tiefsten Geheimnisse abzulauschen und sie in Töne zu bannen. Und es gelingt ihm nun hier für den ganzen Zauber der mondbeglänzten Frühlings-Liebesnacht, wie er ihn wonne-erschauernd unter dem Fenster der Angebeteten in sich gesogen, diesen zwiefachen Zauber von Lenzespracht und süßer Not, das „musikalische Analogon“ zu finden. Ein „verspäteter Minnesänger“, stimmt er einen sinnbetörenden Sang von Lenz und Liebe, von dem durch beide im Menschenherzen geweckten namenlosen Sehnen und Bangen an. Doch zu Beginn will ein Wermutstropfen ihm den süßen Wonnerausch trüben. Sein Liebesglück ist ja kein vollkommenes, es fehlt ihm dasjenige, dessen Unerreichbarkeit ihn so unglücklich macht: die Gegenliebe. In die angestimmte selig-süße Weise schleicht sich unvermutet ein — allerdings „echt Chopinscher“ — Mißton hinein. Er klingt wie ein Nachhall der Martern und Qualen, die der Tondichter um dieser unglücklichen Liebe willen erduldet, wie ein Nachhall der „seine Fröhlichkeit vergiftenden Qualgedanken“, wie es in einem seiner Briefe heißt. Zugleich aber auch wie ein Unwilligwerden über das Auftauchen dieser das „frohe Singen“ zu stören drohenden Gedanken, deren er sich auch mit Gewalt erwehrt, um sich nunmehr bis zum Schluß ganz ungestört dem seligen Träumen von Lenzes- und Liebesglück hinzugeben. Und dieses erträumte Glück genügt, um ihn, der immer so gern in froher Laune sein möchte, sie sich oft mit Gewalt erzwingen muß, so heiter zu stimmen, daß er im letzten Satz (Rondo vivace) seinem angeborenen Humor die Zügel schießen läßt.





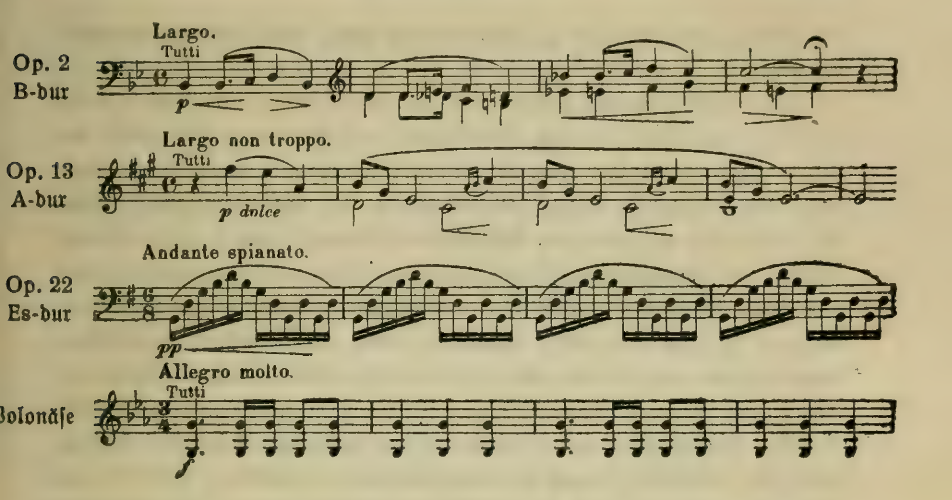
Konzertstücke.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Zwölfter Band.]

Unter diesen Erstlingsschöpfungen nimmt die der Opuszahl nach allerfrüheste: Variationen in B-dur über „La ci darem la mano" (aus Mozarts „Don Juan") (op. 2), deshalb eine Sonderstellung ein, weil sie es gewesen, mit der Chopins Name in der musikalischen Welt Deutschlands zum ersten Mal bekannt geworden ist. Bei dem Wiener Verleger Haslinger in den Tagen erschienen, da der jugendliche Meister sich auf dem Konzertpodium die Donaustadt im Sturm erobert hatte (1830), gelangten die Variationen durch eine glückliche Schicksalsfügung in die Hand Schumanns, der mit dem ihm eigenen intuitiven Blick das Genie des polnischen Bruders in Apoll sofort erkannte und ihm von da ab den Weg in Deutschland zu ebnen begann. Mag uns heute auch manches von dem überschwänglich klingen, was Schumann-Eusebius in seinem panegyrischen Aufsatz über „La ci darem la mano" geschrieben, in einem hat er doch recht behalten: in dem seither berühmt gewordenen: „Hut ab, meine Herren, ein Genie!"

Eine wahrhaft dramatische Szene war es, die nach der Schilderung Schumanns sich abspielte, als er eines Tages im Kreis seiner „Davidsbündler" dieses Werk, ohne dessen Schöpfer zu nennen, zu Gehör brachte. Es wirkte geradezu faszinierend, und alle waren überzeugt, es müsse von einem gereiften Meister herrühren. Um so maßloser war daher das Erstaunen, als Schumann dann den völlig unbekannten Namen „Chopin" und „Opus 2" auf dem Notentitelblatt zeigte.

Um nun heute die Wirkung und das Erstaunen zu verstehen, die Chopins Opus 2 in dem Schumann-Kreis hervorgerufen, muß man sich dasjenige vor Augen halten, wodurch diese Variationen von denen ab-



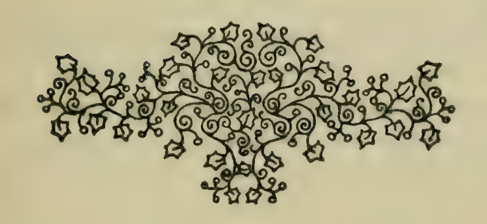
stachen, die zu jener Zeit von Czerny, Moscheles, Kalkbrenner und Herz so üppig produziert wurden. Während die letzteren sich auf das rein technische Element, die Mannigfaltigkeit der Kombinationen und Modulationen gründeten, trat bei denen unseres Meisters jenes neue hinzu, das in der Folge allen seinen Werken den Stempel der Eigenart aufdrücken sollte: das poetische. Was nachmals dem gewaltigen Schöpfer der Etüden in so unvergleichlicher Weise zu vollbringen gelingt, ein rein technisches Gebilde zu einem Tongedicht umzugestalten, beginnt in diesem Erstlingswerk gleichsam die Knospen anzusetzen. Wohl ist auch hier, wie bei den Vorgängern, das „Technische" noch Hauptzweck, doch führt schon der Dichter in Chopin dem „gezüchteten Klaviergenie" die Hand. Schon sucht dieses nach neuen technischen Mitteln, um das von jenem Geforderte zum richtigen Ausdruck zu bringen. Ein kühner Fingersatz wird gewagt, mit dem das scheinbar Undurchführbare, fast buchstäblich im Handumdrehen gelingt. Freilich sind nicht alle vier Variationen von gleichem Wert. Während in der ersten der künftige Meister sich unverkennbar ankündigt, haftet den drei übrigen noch deutlich die „Tradition" an; wenngleich das poetische Element auch in ihnen sich stellenweise bereits in hohem Maße geltend macht. Dieses verleiht auch dem wohl harten, zugleich aber energischen Adagio sowie dem den vollendetsten Teil des ganzen Werkes

bildenden, entzückenden Finale beinahe schon das „echt Chopinsche“ Gepräge.

Das nächstfolgende Stück: Große Phantasie über polnische Lieder für Klavier und Orchester in A-dur (op. 13), trägt, obschon später geschaffen als die B-dur-Variationen, dennoch in weit höherem Grade als diese, die Merkmale der Anfängerschaft. Dies gilt nicht bloß von dem die Achillesferse Chopins auch in den reiferen Werken mit Orchesterbegleitung bildenden instrumentalen, sondern auch von dem Klavierteil. Die hier variierten polnischen Liederthemen werden nur zu technischen Gewinden von auffallender Überladung ausgesponnen und nicht, wie dies in den reiferen Schöpfungen geschieht, zu einem aus dem Geist der Volksweisen geborenen, poetischen Gebilde umgeformt. Eine wahre Hypertrophie der Passagen, Arpeggien und Arabesken, durch die das jeweilige Lied-Thema förmlich erdrückt wird, verrät die Jugendlichkeit des Schöpfers, die ihn zum Schwelgen in der Maßlosigkeit verleitet. Wohl sind es auch die Eigenheiten seines polnischen Wesens, die hier in dem Sichberauschen an dem Zauber der heimatlichen Scholle, dem Aufgehen in Liebe zu allem, was vaterländisch heißt, in der echt-sarmatischen Schneidigkeit und Ritterlichkeit, in dem Wechsel von Schwermut und Daseinsfreudigkeit sich geltend machen. Dem Ganzen haftet jedoch noch gar zu sehr die Unausgegorenheit an. Es ist junger Most, was sich darin absurd gebärdet, von dem man sich indes schwerlich hätte versprechen dürfen, daß aus ihm mit der Zeit ein so unvergleichlich guter Wein werden sollte.

Auch das dritte Konzertstück: Große Polonäse in Es-dur mit einleitendem Andante spianato (op. 22), gehört noch in die Zeit dieses Gährungsprozesses, läßt indes schon deutlich erkennen, wohin er letzten Endes zielt. Der Dichter ist es, der den Komponisten zu überwinden sich müht; was ihm hier zum Teil auch gelingt. Bezeichnenderweise jedoch nicht in der Polonäse selbst, sondern in dem sie einleitenden Andante, das im Grunde eine Notturne und als solche aus jenem Element geboren ist, worauf die Eigenart der Musik Chopins in erster Reihe sich gründet: dem dunkel-nächt'gen. Zu dem, was sein Ureigenstes bildet, vermag, wie wir wieder einmal erkennen, unser Meister zu allererst als Sänger der Nacht zu gelangen. In dem An-

dante spianato trifft er gleich die „eigne Weis'", in der Polonäse hingegen hindern ihn daran noch die „Vorbilder": Weber, Schubert und Spohr, über die er erst nach und nach hinwegzukommen lernt. Hier ist er bestrebt, es ihnen nicht nur gleichzutun, sondern sie womöglich zu übertreffen; wodurch er jedoch nur sich selber verliert, weil der Dichter in ihm von dem Komponisten verdrängt wird, dem es vor allem um den Effekt sich handelt. Was ihm in den späteren Polonäsen so unnachahmlich gelingt: die ursprüngliche Tanzform zu einem poetischen Gebilde umzugestalten, darin Polens glanzvolle Vergangenheit ihre Wiedergeburt in Tönen feiert, wird hier noch gar nicht versucht, wo schon die Orchesterbegleitung von vornherein den virtuosen Charakter bestimmt. Dieser bringt denn auch den Entfall des heroischen Elements mit sich, das den übrigen Polonäsen ihr einzigartiges Gepräge verleiht. An seine Stelle tritt erkünsteltes Pathos und gewissermaßen ein Kokettieren mit der Gefühlsinnigkeit, wodurch das Ganze einen talmihaften, auf Blendung berechneten Eindruck erweckt.





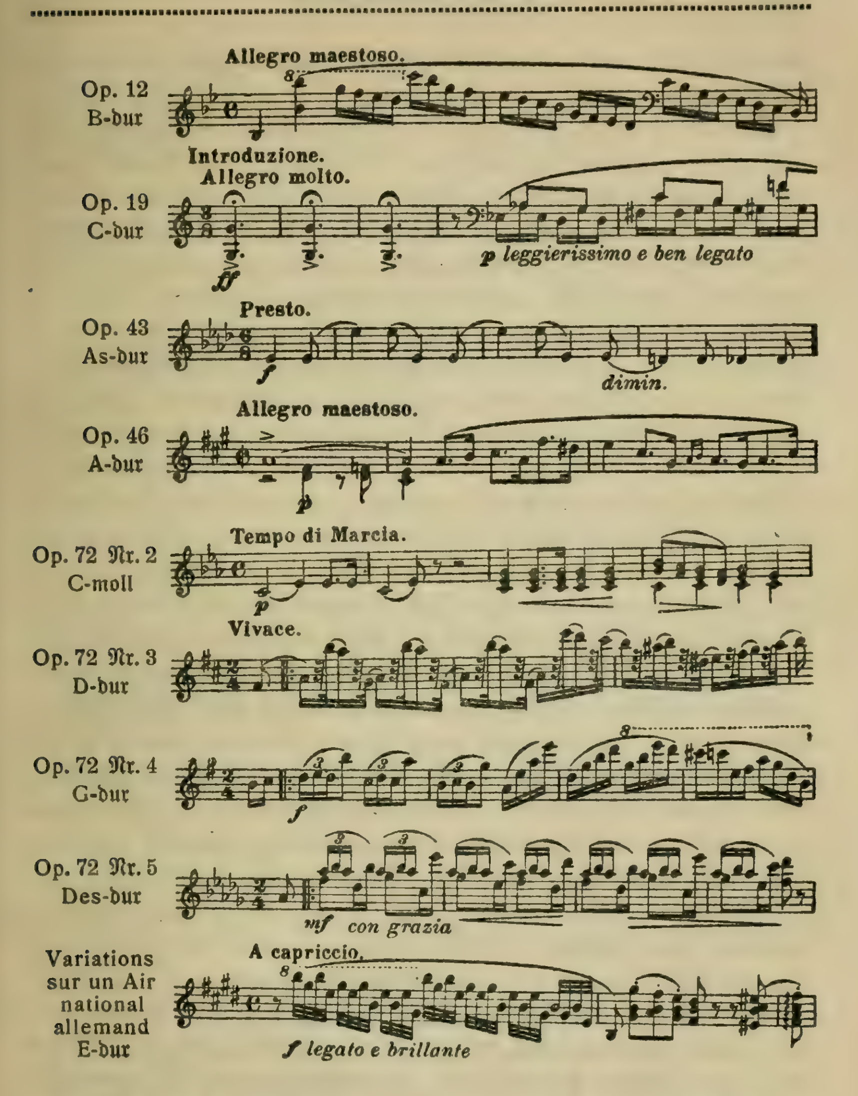
Verschiedene Stücke.

[Themenangaben nach Fr. Chopins Klavierwerken.
Ausgabe von Ignaz Friedman. Zehnter Band.]

Es sind dies insgesamt neun Schöpfungen, deren Zusammengehörigkeit darauf beruht, daß sie die am wenigsten gelungenen unseres Meisters darstellen. Wohl ist in jeder von ihnen seine Eigenart unverkennbar; ja, in einigen leuchten sogar kostbare Juwelensplitter aus dem Kronschatz des großen Neutöners auf; doch würde keine in dem Gesamtwerk Chopins vermißt werden, wenn sie darin fehlte.

Dies gilt namentlich von den fünf, „fremdländisch" sich gebärdenden Stücken, die lediglich als Beweis dafür zu dienen geeignet sind, wie jeder Versuch Chopins, seinem im Erdreich, dem er entsprossen, tiefverwurzelten Genius Gewalt anzutun, sich rächt. Eine ihm „artfremde" Weise anzustimmen, will ihm nicht gelingen, so sehr er ihr „Kolorit" zu treffen sich auch müht. Was er schließlich erreicht, mutet nur wie eine mißglückte Vermummung an, hinter der sein wahres Wesen sich immer wieder verrät: der angeblich „fremdländische" Klang vermag seine polnische Herkunft nicht zu verleugnen.

Das seiner Entstehungszeit nach früheste von diesen Stücken: Brillante Variationen in B-dur über das Rondeau favori aus der Oper „Ludovic" von Herold und Halevy (op. 12), ist insofern auch das interessanteste, als sein wahrer Wert erst in unseren Tagen erkannt wurde. Während diese Variationen bei den zeitgenössischen Musikern wegen ihrer harmonischen „Extravaganzen" Kopfschütteln erregten, wird in ihnen heute, eben um der letzteren willen, eine von denjenigen Jugendschöpfungen Chopins erblickt, worin seine neuen tonsprachlichen Errungenschaften, durch die er die Kunst der Töne auf eine ungeahnte Entwicklungsstufe bringen sollte, sich zu allererst anzukündigen beginnen. Überwiegt hier nämlich auch, wie in



allen Werken aus der ersten Schaffensepoche, das Salonmäßige und Elegante, so tauchen in manchen harmonischen Kombinationen doch schon erstaunlich „neuzeitlich" anmutende, beinahe an die Tristan-Tonwelt gemahnende Klänge auf. In rein technischer Hinsicht ist namentlich die zweite Variation besonders gelungen: ein unge-

mein reizvolles, durch seine rhythmischen Feinheiten gefangennehmendes Scherzo.

Das zweite Stück: Allegro de Concert (op. 46), scheint trotz seiner späten Opuszahl, noch in den Warschauer Tagen Chopins entworfen und erst nach langen Jahren umgearbeitet worden zu sein. Für diese Annahme spricht vor allem, daß es in vieler Hinsicht an die beiden großen Konzerte gemahnt, und, obgleich für das Klavier allein geschrieben, dennoch die „orchestralen Kategorien" verrät, in denen es ursprünglich mitgedacht war. Ja, es erweckt ganz den Eindruck, als ob dem jungen Tondichter hier ein drittes Konzert vorgeschwebt hätte, das ein Heldenlied zum Preis von Polens ehemaliger Größe werden sollte. Der Versuch, diesen deutlich erkennbaren, heroischen Grundgedanken in einem großangelegten, orchestralen Rahmen zur Ausführung zu bringen, dürfte jedoch, wie mancher andere, an der Achillesferse unseres Meisters gescheitert sein: dem Unvermögen, Instrumentalmusik zu schaffen. Der Entwurf aber blieb in der Mappe des nach Paris Verschlagenen, um erst in späten Tagen hervorgeholt und einer Umarbeitung unterzogen zu werden. Als er an diese ging, war Chopin sich bereits längst darüber klar geworden, daß ihm das Orchester versagt geblieben. Und er versuchte nun die ursprünglich mit Orchesterbegleitung gedachte Schöpfung zu einer rein pianistischen umzugestalten. Ein Bemühen, das sich jedoch als vergeblich erwies. Denn was nunmehr entstand, trägt die Spuren der ersten Fassung in solchem Maße, daß es wie ein Schattengebilde anmutet. Während in den ganz aus dem Geist des Klaviers geborenen Polonäsen das heroische Element in seiner vollen Glorie erstrahlt, haftet ihm hier das Unechte, Erzwungene an. Dies bewirkte eben die ursprünglich orchestral gedachte Anlage, durch die es, wie in ein Prokrustesbett gezwängt, scheinbare „Größe" annahm, in Wahrheit jedoch nur zu heldenhafter Pose verrenkt wurde, die eine solche auch trotz der nachträglichen, rein-pianistischen Heilprozedur geblieben ist. Bezeichnenderweise ist an dieser mißglückten Schöpfung in der Folge von fremder Hand abermals eine „Operation" vorgenommen worden, die ihre „Wiederherstellung" zu der von Chopin beabsichtigten Ursprungsform bezweckte. Jean Louis Nicodé war es, der sie für Klavier und Orchester bearbeitet hat; ohne ihr jedoch dadurch zu einem neuen Dasein verholfen zu haben.

In dem nächsten, von Fontana posthum als Opus 72 b herausgegebenen Stück: dem Trauermarsch in C-moll, deutet sich der künftige Schöpfer des berühmten Trauermarsches der B-moll-Sonate auch nicht im entferntesten an. Zwischen beiden Schöpfungen liegt eben das entscheidende erste Exil-Jahrzehnt, das den verhätschelten Liebling der Warschauer aristokratischen Salons nicht nur zum Jeremias seines Volkes umgewandelt, das ihn auch dem Leiden, dem Tod vertraut gemacht hat. Es war vielleicht die schmerzliche Erinnerung an die frühverstorbene, kleine Schwester Emilie, aus der heraus der junge Chopin 1829 den Trauermarsch in C-moll geschrieben hat, dessen zartinnige, rührend-schlichte Melodie die Vorstellung des letzten Geleites erweckt, das weißgekleidete, kleine Mädchen ihrer toten Spielgefährtin geben.

Eine gleichfalls erst nach des Meisters Tode veröffentlichte Jugendschöpfung sind die Variationen in E-dur über das deutsche Lied „Der Schweizerbub". Der Zeitpunkt ihrer Entstehung ist unbekannt, doch dürften sie jedenfalls lange vor den Variationen über „La ci darem la mano" (op. 2) geschaffen worden sein. Denn, obschon auch in ihnen eine erstaunliche Beherrschung des Instruments sich offenbart, so weisen sie doch, — die letzte, im Walzertakt gehaltene, ausgenommen, in der sich der künftige Chromatiker zu regen beginnt —, im Vergleich zu jenen des Opus 2, noch allzu deutliche Merkmale der Anfängerschaft auf.

Unter den fünf „fremdländisch" sich gebärdenden Stücken Chopins trägt wohl keines seine Benennung so zu Unrecht, wie der zuerst geschaffene Bolero in C-dur (op. 19). Allem Anschein nach hat dem jugendlichen Tondichter der „Bolero" aus Aubers „Stumme von Portici" hier als Vorbild gedient, ohne daß es ihm jedoch gelungen wäre, auch nur das „Kolorit" zu treffen. Dieses ist vielmehr bei Chopin, trotz aller Glut und Grellheit, so unverfälscht polnisch, daß ein Spanier hier vergeblich „Heimatsklänge" herauszuhören sich bemühen würde.

Gilt nun auch das nämliche von einem Neapolitaner hinsichtlich der um vieles später entstandenen Tarantella in As-dur (op. 43), so steht diese Schöpfung dennoch himmelhoch über jener, weil sie eben aus der Schaffensepoche des gereiften Meisters stammt. Nach Chopins

eigener brieflicher Angabe, verdankt sie der „Tarantella" Rossinis ihre Entstehung. An Echtheit des Kolorits mit der letzteren keinen Vergleich aushaltend, besitzt sie gleichwohl Qualitäten, die man dort vergeblich suchen würde. Und das sind: harmonische und melodische Kühnheiten, wie sie nur dem großen Neutöner Chopin zu Gebote standen.

Die hier an letzter Stelle genannten drei Ecossaisen in D-dur, G-dur und Des-dur, von Fontana posthum als op. 72 (Nr. 3) herausgegeben, nehmen eine solche auch im Gesamtwerk Chopins ein. Obwohl im Jahre 1830 geschaffen, besitzen sie dennoch so wenig vom Geist und der Eigenart Chopins, daß es schwer fällt, ihn hier wiederzuerkennen. Sie sind die einzigen, von ihm geschaffenen wirklichen „Tanzstücke", die, was ihnen an Poesie mangelt, nicht einmal durch „Echtheit" des „schottischen" Klanges ersetzen.





Lieder.

Für die tonschöpferische Eigenart Chopins ist vielleicht nichts so kennzeichnend, als die Tatsache, daß er, der Sänger ohnegleichen, sich als solcher gerade dort nicht erweist, wo man es am allerwenigsten erwarten würde: auf vokalem Gebiete. So paradox es auch anmuten mag: in seinen Liedern „singt" unser Meister nicht entfernt so herrlich und bezaubernd, wie in seinen Klavierwerken. Dies erklärt sich aber vor allem daraus, daß bei ihm Tonkunst schon als solche Dichtkunst ist. Er dichtet in Tönen, wie andere in Worten; und seine Klavierwerke sind in ihrer überwiegenden Mehrzahl letzten Endes Lieder ohne Worte. Das Umsetzen von Wortpoesie in Musik bedeutet für ihn deshalb gewissermaßen einen Rückschritt, weil seine Musik bereits selber Poesie ist. Wenn er diese sozusagen aus zweiter Hand bezieht, begibt er sich der eigenen dichterischen Souveränität. Der Wortpoet hemmt die Schwungkraft des Tonpoeten, indem er ihm gleichsam die „Richtung" vorschreibt. Bei seinen einzigartigen Balladen holt sich Chopin von dem Wortpoeten nur dasjenige, was seinen eigenen dichterischen Genius in Schwung bringt: die Stimmungsphäre. Bei den Liedern hingegen vermag er sich nicht darauf zu beschränken. Hier muß vielmehr der Dichter in ihm dem Fluge des anderen Dichters folgen, seinem eigenen gewissermaßen Fesseln anlegen und sich so innerhalb von Grenzen halten, die ihn derart beengen, daß er zu seinem Ureigensten nicht mehr in dem Maße zu gelangen vermag, wie in seiner Klaviermusik. Vor allem aber wird die das Kriterium der letzteren bildende innige Verschmelzung des nationalen mit dem universellen Element, in den Liedern durch die Abhängigkeit vom Wort schon im Keim erstickt. Das dem Wort mit seiner ganzen Urgewalt entströmende, nationale Element läßt das universelle fast gar nicht zur Gel-

tung kommen. Chopin ist darum auch in seinen Liedern beinahe nur der polnische Tonschöpfer, wendet sich mit ihnen geradezu ausschließlich an seine Brüder, die allein sie verstehen können. Dem Nichtpolen müssen sie unzugänglich bleiben, weil der Geist der Sprache, aus dem sie geboren sind, ihm fremd ist. Als „Musik" allein können sie ihn jedoch um so weniger ansprechen, als sie ohne Worte um ihre volle Wirkung gebracht werden. Denn was sie zum Ausdruck bringen, hängt mit dem Wort in weit höherem Grade zusammen, als bei den Liedern anderer Tondichter. In ihnen ist nämlich der Ton nahezu völlig aus dem Wort geboren, aus der dem polnischen mehr als jedem anderen Idiom eigenen „latenten Musik", in der auch das polnische Volkslied wurzelt. Daher eben kommt es, daß Chopins Kunstlied, ungeachtet dessen, daß es nichts weniger, denn aus nationalen Weisen geschöpft ist, gleichwohl ganz volksliedartig klingt und darum auch den Weg zum Volk gefunden hat [1]). Es ist ja der nämliche Prozeß, der hier wie dort sich vollzieht. Nur, daß er in der singenden Volksseele urwüchsig vor sich geht, im nationalen Musikgenie hingegen zur Kunst sich erhebt. Der Klang trägt deshalb aber auch hier das Gepräge einer gewissen Primitivität. Und sie ist es vornehmlich, die das durch Schumann und Schubert verwöhnte Ohr, an den Liedern Chopins befremdet.

Dies gilt von der überwiegenden Mehrzahl der insgesamt 17 Stücke umfassenden „Sammlung polnischer Lieder Chopins", die im Jahre 1857 von Julian Fontana herausgegeben wurde. Nur bei einigen wenigen tritt in der Begleitung das universell-musikalische Element und mit ihm der Meister der Harmonik in seine Rechte.

Obgleich nun die Lieder Chopins im allgemeinen einen Vergleich mit denen der beiden Großmeister der deutschen Liedes nicht aushalten, so geschieht ihnen dennoch Unrecht, wenn man sie als die „minderwertigen" unter seinen Schöpfungen ansieht. Sie sind es schon deshalb nicht, weil er mit ihnen als nationaler Tonschöpfer bahnbrechend gewirkt hat. Ihm verdankt nämlich das polnische Kunstlied die großartige Entwicklung, zu der es zunächst durch Moniuszko,

---

1) Viele von den Liedern Chopins werden vom polnischen Volke gesungen, ohne, daß es eine Ahnung hat, wer ihr Schöpfer ist.

und in der Folge durch die jungpolnischen Liederkomponisten unserer Tage gelangt ist. Er hat wie in seiner Klaviermusik, so auch in seinen Liedern als Erster die „polnische Note" in die kunstmusikalische Sphäre gehoben und so den vaterländischen Nachfolgern auf vokalem Gebiete den Weg gewiesen. Ohne ihn wäre das polnische Kunstlied das geblieben, was es lange vor ihm gewesen: ein schlechter Abklatsch des deutschen und französischen, oder es hätte sich bestenfalls in der von seinen unmittelbaren Vorgängern, Elsner und Kurpiński, eingeschlagenen Richtung: nämlich als ein auf Volksweisen sich aufbauendes, weiterentwickelt. Wohl ist es Chopin aus den eingangs dargelegten Gründen nicht gelungen, in seinen vokalen Schöpfungen zu der Meisterschaft sich aufzuschwingen, die er in seinen Klavierwerken erreicht hat. Allein sein tonschöpferisches Ingenium erweist sich hier nicht minder als das „aus sich rollende Rad", indem es sozusagen nur mit der einen, der nationalen Hälfte, gleichfalls völlig neuartige Gebilde produziert.

Und es sind ähnliche Bahnen, die es hier wie dort durchläuft, ehe es seine eigene findet. Gleich den ersten Klavierwerken tragen auch die Erstlingslieder alle Merkmale der Anlehnung an die Vorgänger. Als Liedersänger „zwitschert" der junge Chopin vornehmlich wie die „Alten" Kurpiński und Elsner „sungen". Mitunter gelingt es ihm jedoch schon Töne anzuschlagen, wie sie diesen beiden nicht zu Gebote standen, Töne, die den Sinn des Wortes in erstaunlich getreuer Weise wiedergeben.

So gleich in einem der frühesten, dem, wie die meisten Erstlingslieder, auf einen Text des polnischen Dichters Witwicki geschaffenen Lied „Mädchens Wunsch", das in Polen zu größter Popularität gelangt ist und mit den Worten anhebt: „Wär ich die Sonne am Himmel droben, leuchten würd' ich nur für dich ganz alleine." Dieser Versicherung gibt das liebende Bauernmädchen dann noch mehr Nachdruck, indem es erklärt, „weder den Bergen, noch auch Wäldern, sondern für alle Zeit nur in das Fenster des Geliebten und einzig ihm allein scheinen zu wollen". Für ein polnisches Bauernmädchen wird nun jeder Gesang gleichsam von selber zu einem Masurek; und unser Tondichter läßt es denn auch hier einen solchen anstimmen. Für die musikalische Wiedergabe des Ewigkeitssinns der Worte „für alle

Zeiten", genügt ihm jedoch der Masurek-Ton nicht mehr, und er setzt daher an dessen Stelle einen pathetischen, wie ihn weder die Volksweisen, noch die auf diesen sich aufbauenden Lieder Elsners und Kurpiński's kennen. Solche Anläufe zu dem „eigenen Ton" finden sich auch in den anderen Liedern aus den Jugendtagen; wie denn Chopin an einigen davon sogar nachträglich Korrekturen vorgenommen hat, um den Ausdruck zu steigern.

Das Bestreben, sich von den Vorgängern loszulösen, tritt jedoch am deutlichsten in dem letzten der in Warschau geschaffenen Lieder zutage: „Der Krieger" (Text von Witwicki). Von diesem Liede darf eigentlich gesagt werden, daß es bereits die „echt Chopinsche" Marke trägt. Denn in ihm macht sich das kriegerische Element geltend, das den Polonäsen und manchen anderen Klavierschöpfungen unseres Meisters das Gepräge verliehen hat. Mit diesem Element findet Chopin als Liedersänger endlich den Weg zu sich selber und schafft nicht nur ein denen der Vorgänger gegenüber völlig neuartiges, sondern auch ein nach jeder Hinsicht gelungenes Vokalgebilde. Es ist namentlich der unvergleichliche Tonmaler, dem es hier sozusagen mit einigen Strichen das Kriegerische zu zeichnen gelingt, dessen Atmosphäre uns gleich mit den ersten, wie ein militärisches Signal klingenden Einleitungstakten umfängt. Aus den weiteren ist deutlich Pferdegetrappel zu vernehmen: der Krieger schwingt sich auf sein Roß, um nach kurzem Abschiedsgruß an die Seinigen, in den Kampf hinauszustürmen. Dieses Hinausstürmen wird nun ganz unnachahmlich wiedergegeben, indem auf das innige: „Du o Vater, Mutter du, Schwestern lebet wohl!" plötzlich der Ton mit dem wie ein Feldgeschrei anmutenden: „Auf in den blutigen Kampf!" in die Höhe schießt. Da sehen wir förmlich den Krieger in die Ferne jagen. Beim Anhören dieses Liedes drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf: das wäre vielleicht die Richtung gewesen, in der unserem Meister als Liedersänger Unvergleichliches zu schaffen gelungen wäre. Leider hat er sie nicht eingeschlagen, ja, in der Folge überhaupt kein Kriegslied mehr geschrieben.

Es waren im ganzen acht Lieder, die der junge Chopin in seiner Mappe mitnahm, als er Warschau für immer verlassen hatte. Sie wurden von ihm erst im Jahre 1835 hervorgeholt und der Komtesse

Maria Wodzińska in ihr Stammbuch[1]) hineingeschrieben; einige davon jedoch vorher einer nicht unerheblichen Korrektur unterzogen. Außer „Mädchens Wunsch" und „Der Krieger" gehörten hierzu: „Der Bote", „Was ein junges Mädchen liebt", „Bacchanal", „Litauisches Liedchen", „Mir aus den Blicken" und „Liebeszauber". Das letztgenannte Lied war bis zum Auftauchen des erwähnten Stammbuches unbekannt geblieben, während die anderen in der Fontanaschen Sammlung veröffentlicht wurden. Mit Ausnahme von „Mir aus den Blicken", einem berühmten Gedicht des polnischen Dichterfürsten Mickiewicz, sind die Texte sämtlich von Witwicki. Unter diesen sechs Liedern ist das „Litauische" nicht nur das schönste, es ist auch das reifste und künstlerisch vollendetste. Im Gegensatze zu den übrigen, denen eine gewisse Anfängerhaftigkeit und Abhängigkeit von den Vorbildern gemeinsam, kündigt sich hier zum erstenmal der Stammvater des neuzeitlichen polnischen Kunstliedes an.

Als solcher tritt uns der Tondichter in den im Exil geschaffenen Liedern freilich nicht immer entgegen. Wie denn von einer organischen Entwicklung des Vokalkomponisten Chopin nicht gesprochen werden kann. Das erklärt sich eben daraus, daß er nur selten und in großen Zeitabständen zum Schaffen eines Liedes kam. Mit den Jugendliedern verglichen, stellen sich indes die des reifen Meisters, obschon ihre Mehrzahl fast nur skizziert ist, als nach jeder Hinsicht vollendetere dar. Ja, bei manchen deutet sich so unverkennbar ein Zug ins völlig Neuartige an, daß man sich der schmerzlichen Empfindung nicht zu erwehren vermag, wie schade es sei, daß diese so vielversprechenden „Blütenträume" nicht zur Reife gelangt sind.

Aus Mitteilungen seiner intimen Freunde wissen wir, daß Chopin jene peinliche Sorgfalt, mit der er seine Klavierschöpfungen auszufeilen pflegte, den Liedern nicht angedeihen ließ. Er scheint den letzteren überhaupt keinen großen Wert beigemessen zu haben, wofür schon die Tatsache spricht, daß er kein einziges veröffentlicht hat. Sind

---

1) Dieses Stammbuch ist im Laufe der Zeit in den Besitz der polnischen Pianistin Kornelia Parnas gelangt, die es auf Anregung B. Scharlitts in Faksimiledruck unter dem Titel „Ein Liebesidyll in Tönen" bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegeben hat.

sie nun aber auch, einige wenige ausgenommen, fast nicht über den ersten Entwurf hinausgelangt, so lassen sie gleichwohl selbst in dieser ihrer unausgereiften Form, den Geist und die Eigenart ihres Schöpfers nicht vermissen.

So ist das zu allererst im Exil zu Worten Mickiewiczs geschaffene Lied „Mein Herzlieb", mit seinem hinreißenden lyrischen Schwung, seiner Leidenschaftlichkeit und Feurigkeit — „echtester Chopin". Der „Ausdrucksfanatiker" findet beinahe zu jedem Wort dieses mit Recht populär gewordenen Liebesliedes einen den Sinn getreu wiedergebenden Ton.

Ebenso erkennen wir in dem entzückenden, auf einem einzigen musikalischen Gedanken aufgebauten Liedchen „Tautropfen blinken" den unvergleichlichen Tonmaler Chopin, der den Zauber der ländlichen Morgenstunde selbst mit kaum angedeuteten Pinselstrichen einzigartig wiederzugeben versteht.

Wie in seinen Klavierschöpfungen, sehen wir mit der Zeit auch in den vokalen den „Żal" die Oberhand gewinnen. Dieses den reifen Meister immer mehr beherrschende Gefühl bestimmt vor allem auch die Wahl der Texte. Es sind Gedichte traurigen Inhaltes, die ihn noch hin und wieder zur Vertonung zu locken vermögen. Sie wecken den Sänger der Nacht in ihm, als der er denn auch auf vokalem Gebiet sein Höchstes leistet. Mit den letzten, ganz aus dem dunkel-nächtigen Element geborenen Liedern schafft er eigentlich erst jene völlig neuartigen Gebilde, die, wie wir heute wissen, das polnische Kunstlied unserer Tage möglich gemacht haben. Es sind dies: „Der Ring", „Das Laub fällt von den Bäumen" und „Melodie".

Diese drei, in Nacht und Leid getauchten Lieder würden allein genügt haben, dem polnischen Kunstlied jenen Entwicklungsweg zu weisen, den es dank Chopin genommen hat. Denn jedes von ihnen darf als das Prototyp der seit Moniuszko zu hoher Blüte gelangten Vokalproduktion Polens angesprochen werden. Bedauerlicherweise hat nur ein einziges davon außerhalb Polens sich einige Popularität zu erwerben vermocht: „Das Laub fällt von den Bäumen." Es ist als „Polens Grabgesang" namentlich in deutschen Landen ehedem viel gesungen worden.

Vielleicht ist indes nunmehr die Zeit gekommen, da auch der

Liederkomponist Chopin zu seinem Rechte gelangen wird. Dann dürfte wohl keines von seinen Liedern unsere „modernen Ohren“ sich in solchem Maße gewinnen, wie das den so einfachen Titel „Melodie“ tragende, womit er als „Neutöner“ einen Hochgipfel auf vokalem Gebiet erklommen hat. Es ist eben auch eine „Notturne“, ein die Leidensnacht der polnischen Emigranten besingender Hymnus, dessen erschütternder Text von Krasiński stammt, der zusammen mit Mickiewicz und Słowacki das große Dreigestirn am Himmel der polnischen Dichtkunst bildet. Der Wortpoet hat hier in dem Tonpoeten die gleiche Saite zum Schwingen gebracht: den „Żal“. Die beiden Dichterseelen fanden sich in der gemeinsamen schmerzlichen Erkenntnis der Tragik ihres Geschicks:

„Vom Berge, wo der Kreuze schwere Last sie schleppten,
Erblickten aus der Fern' sie — das gelobte Land,
Gen welches unten ihr Geschlecht zog hin. . . . .
Und selber werden nie sie dieses Land betreten,
Und nie teilnehmen an den seligen Festen . . .
Und in Vergessenheit geraten bald. . . .

— — — — — — — — — —





Namenverzeichnis.



Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Hans von Bülow: Ausgewählte Briefe. Volksausgabe. Herausgegeben von **Marie von Bülow.** Mit 4 Bildnissen und Briefnachbildungen aus den verschiedenen Lebensaltern. Familienwappen auf dem Einband. Gebunden 10 Mark.

Ein klares, unverfälschtes Bild des vornehm-edlen Menschen und des ungewöhnlichen Künstlers bietet Marie von Bülow in diesem Briefband, dort, wo zum Verständnis erforderlich, die Briefe durch schlichte Überleitungen ergänzend. Wir hören den Knaben in seinen Briefen an die Mutter, erleben mit dem jungen Studenten die erregten Jahre von 1848, den inneren Entschluß „Ich werde Musiker", durchwandern die Werdejahre in der Schweiz bei Wagner und Liszt bis zur reifen überragenden Künstlerschaft und freuen uns der Erfolge des Pianisten, des unerreichten Dirigenten. Der größte Teil seines Kunstschaffens galt dem Werke Richard Wagners, der Bruch mit ihm zerrüttete Bülows eigenes Leben, das zeigen diese Blätter. Aber selbstlos sehen wir, trotz des tragischen Schicksals, das über den Menschen Bülow dadurch hereingebrochen war, ihn bis ans Ende für Wagners Schaffen unbeirrt weiter wirken, bewundern die Kraft, mit der er den Kampf für die Werke Johannes Brahms durchführt und nicht ruht, bis er sie zum dauernden Sieg durchgerungen hat. Ein aufrechter, furchtloser Streiter für alles Hohe und Echte in der Kunst, für alles Wahre und Gute im Leben, der Sache und sich selbst getreu bis zum Tode. So spiegelt sich das Lebensbild in Briefen wider.

Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853 bis 1871. Herausgegeben, eingeleitet und erläutert von **Wolfgang Golther.** Mit einer Notenbeilage und einem Bilde. 69. bis 73. Auflage. Volksausgabe. Gebunden 3,50 Mark.

Wer je den mächtigen Zauber des Wagnerschen „Tristan" empfunden hat, der wird mit Freuden nach den Tagebuchblättern und Briefen greifen, die jener Zeit des sehnlich verlangenden Seelenrausches entstammen, als Richard Wagner seine große hoffnungsvolle Liebe zu Mathilde Wesendonk erlebte. In ihnen hat er sein Heiligstes und sein Geheimstes gestanden.

Ein ideales Künstlerpaar: Rosa und Feodor von Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit von **Franz von Milde.** Zwei Bände. Mit 24 Bildern und Faksimiles. Gebunden 15 Mark.

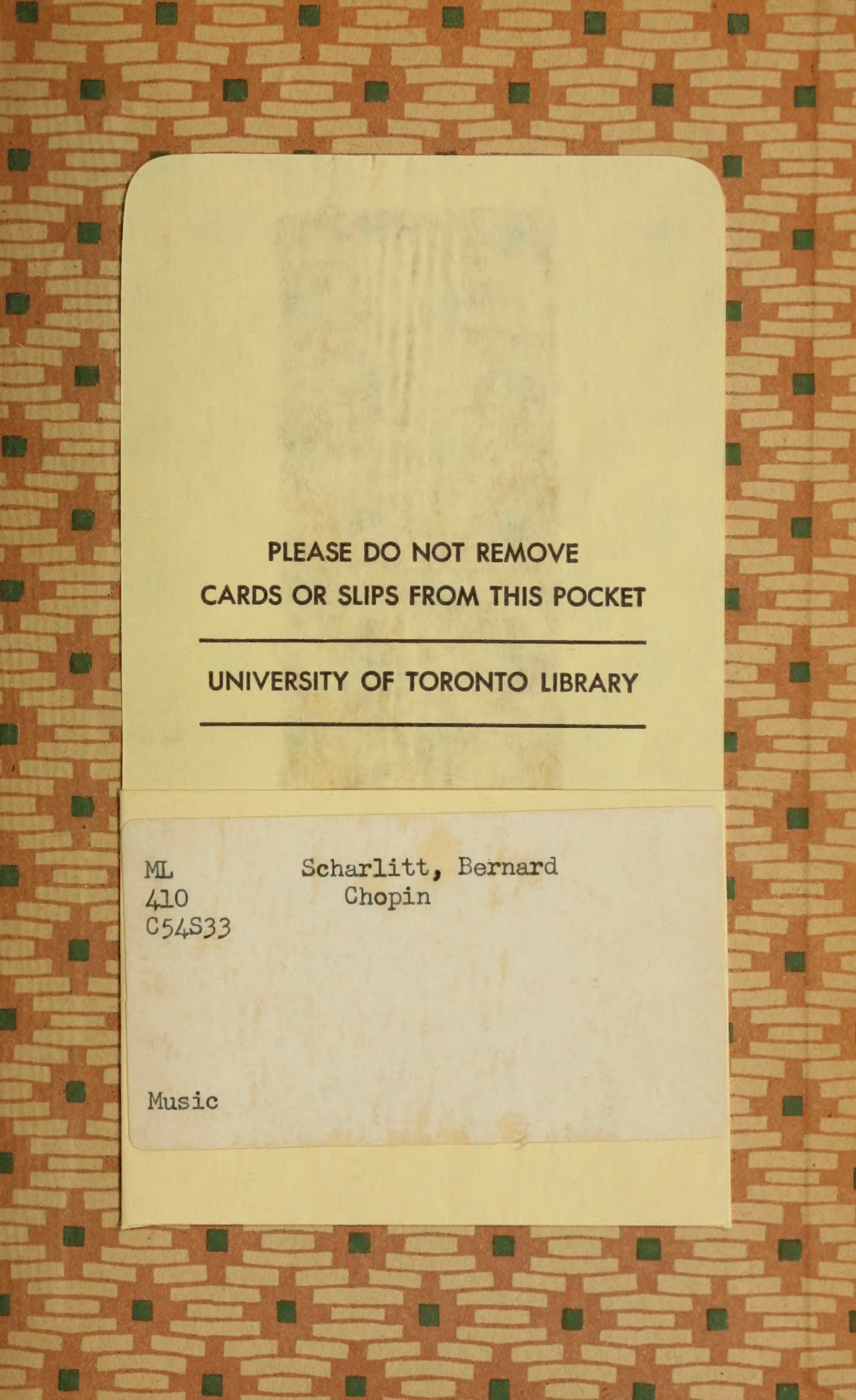
Das Buch eines bemerkenswerten Künstlerpaares, das durch Jahrzehnte hindurch, anerkannt von allen Parteien und allen Großen der Kunst, den Mittelpunkt edelster Bühnen- und Konzertsangeskunst bildete, sein Leben und Wirken. Es sind Menschen, nicht aus der Phantasie eines Dichters geborene Gestalten, nicht glorifizierte Geschöpfe, sondern sie lebten und handelten so wie Briefe und Aufzeichnungen sie schildern, ein reiches gottbegnadetes Leben, übersonnt von jenen großen Geistern, die sie umgaben. Um die Gestalten des idealen Künstlerpaares stehen im Kreise die stolzesten Namen ihrer Zeit: Liszt, Wagner, Bülow, Cornelius, Hoffmann von Fallersleben, Preller, Genelli, Niessen, neben ihnen Hebbel, Dingelstedt, Gutzkow, Paul Heyse, Auerbach, Lassen, Bodenstedt, Frau von Goethe, die Schwiegertochter des großen Dichters, und viele andere aus dem damaligen künstlerischen Ideenkreis Weimars. Es bereitet Freude, in diesem Buch den Lebensweg Auserwählter eine Strecke weit mit zu gehen, auch denen, die selbst das Künstlerpaar in ihrer Kunst nicht mehr bewundern konnten und die auch ihre Zeit nicht gekannt haben.

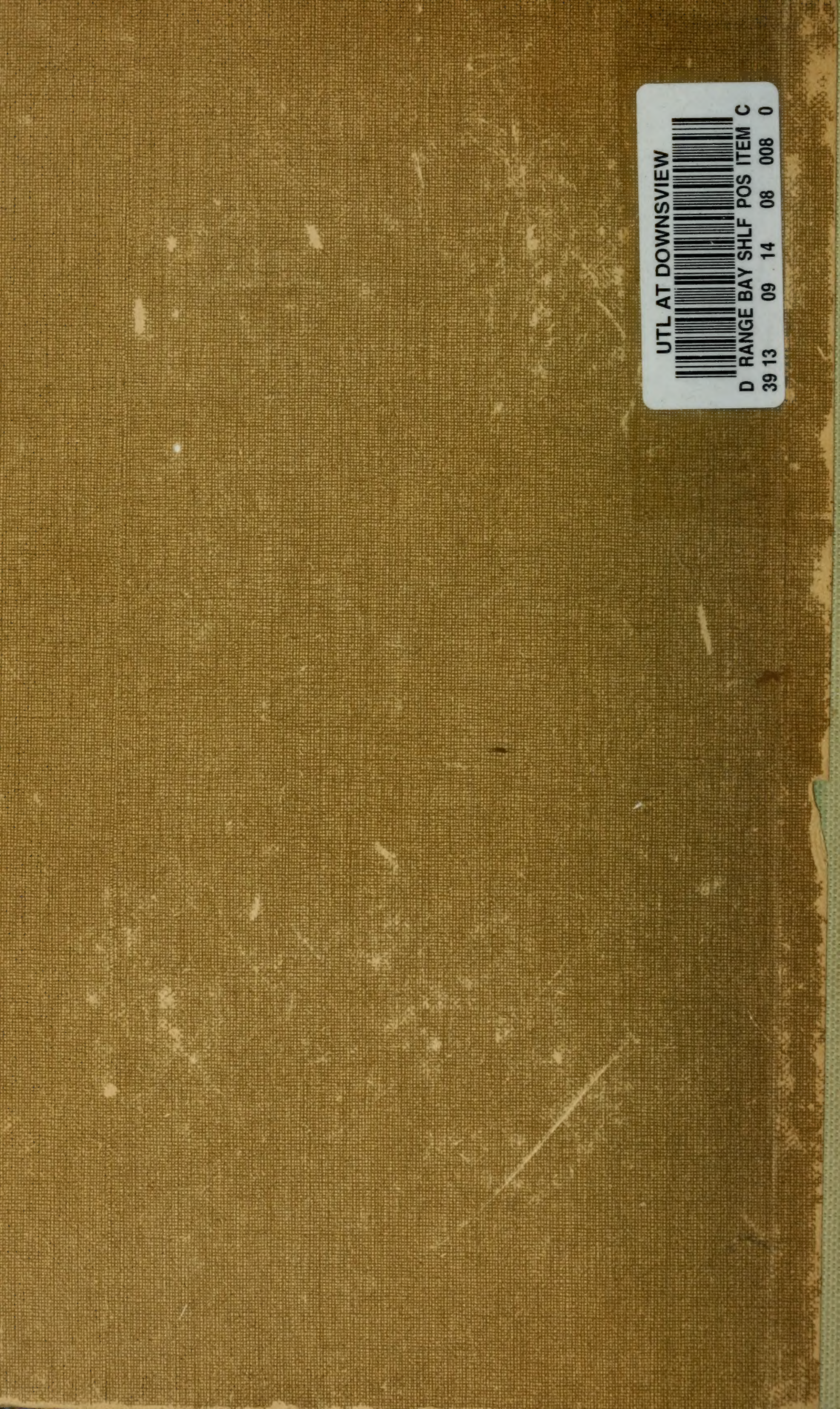
Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals. Von **La Mara.** In zwei Bänden gebunden 10 Mark.

Erinnerungen eines reichen Lebens, das Beruf und Schicksal in Beziehung zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der beiden letzten Menschenalter gebracht hat, bergen diese beiden Bände. In lebendigen Schilderungen, Gesprächen und Briefen gibt das Buch von ihnen, in deren Mittelpunkt Franz Liszt steht, Kunde. Von manchem bisher treu gehüteten Erlebnis mit den Großen der Kunst wird zum ersten Male in diesem Lebensbericht einer Achtzigjährigen der Schleier gelüftet. Die Tausende und Abertausende der Leser und Leserinnen der Bücher La Maras werden auch an diesem neuen Buche ihre Freude haben.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 09 14 08 008 0